

QUARTO
N
3
.K83
vol.23

Herrn Prof. Oberhummer ergebenst überreicht

KUNST UND KUNSTHANDWERK



MONATSSCHRIFT · HERAUSGEGEBEN · VOM · ÖSTERREICHISCHEN · MUSEUM · FUER · KUNST UND · INDUSTRIE.

VERLAG VON ARTARIA & Co. IN WIEN.

XXIII. JAHRG. 1920. HEFT 1, 2 UND 3.

KUNST UND KUNSTHANDWERK
JÄHRLICH 12 HEFTE
PREIS 24 K (M. 20.—, Frs. 25.—)
OHNE POSTVERSENDUNG

Abonnements werden in allen Buch- und Kunsthandlungen, im Österreichischen Museum sowie von der Verlagshandlung Artaria & Co., I., Kohlmarkt Nr. 9, übernommen

Inhalt:

TÜRKISCHE DEKORATIONSKUNST ❧ VON HEINRICH GLÜCK-WIEN ❧



IE islamische Kunst ist wie die christliche keine einheitliche, insofern sie sich auf die verschiedensten Kulturgebiete erstreckt und von den verschiedensten Volkselementen getragen wird. Von diesen Volkselementen hat man zuerst das arabische als das maßgebende und geradezu allein ausschlaggebende für die islamische Kunst erkennen wollen, von ihm erhielt sie zuerst ihren Namen. In letzter Zeit hat man begonnen, auch dem Persischen eine maßgebliche Rolle bei der Bildung und Entwicklung dieser Kunst zuzuerkennen. Das Türkische wurde bisher kaum beachtet, obwohl schon die äußere politische Geschichte der islamischen Völker einen Fingerzeig für dessen Bedeutung hätte abgeben können.* Bis in unsere Zeit mochte da die Vorstellung von der großen Gefahr nachwirken, die die Türken einst für Europa bedeuteten, derzufolge man sie zu einem unkultivierten Barbarenvolke stempelte und ihnen jede eigene schöpferische Kraft absprach, ihre Kunst höchstens als ein Sammelsurium der verschiedensten fremden Elemente gelten ließ. Aber haben nicht auch in Kunstepochen, die uns näherstehen, wie etwa in der italienischen Renaissance, die verschiedensten Ströme zusammengewirkt, ohne daß sie eine Einheitlichkeit vermissen ließen, deren Grundlage und Wert eben in dem einheitlichen volklichen Träger liegt, der das Verschiedenartige zu einem Neuen zusammenfaßte und umgestaltete? Und wenn Jakob Burckhardt, der große Geschichtschreiber der Renaissance, sagt: „Ein wahrhaft reiches Volk wird dadurch reich, daß es von andern vieles übernimmt und weiterbildet", so sind die Türken keineswegs die letzten, von denen dieses Wort zu gelten hat. Denn schon an ihren Stammsitzen inmitten der asiatisch-europäischen Welt, an dem goldreichen Altaigebirge, trafen sich die drei größten Kultursphären, die ostasiatische, die indische und die westasiatisch-europäische. Und nicht weniger waren es ihre Schicksale, als sie aufbrachen, um fremde Gebiete zu erobern, die sie zu Vermittlern der verschiedensten Kulturen, zu einer internationalen Aufgabe in weitestem Sinne beriefen, zugleich aber auch im Kampfe mit diesen Kulturen ihre nationale Eigenart immer wieder kräftigen und bewahren ließen.

1. ALTAIISCH-TÜRKISCHES.

Die älteste Kunst der Türken steht im Zeichen jener Volksmassen, die im Gegensatze zu



Abb. 1. Goldtier aus Sibirien
(Petersburg, Eremitage)

* Nur Georg Jakob hat die Rolle der Türken nachdrücklicher betont. Siehe „Der Islam", Band I, Seite 64 ff.



Abb. 2. Goldtier aus Kelermes (Petersburg, Eremitage)

den inselhaften südlichen Hochkulturen den ganzen europäisch-asiatischen Norden umfaßten, die für Europa vor allem durch die Völkerwanderung historisch faßbar wurden. Um das Goldgebirge des Altai herum, wo türkische Völker saßen, finden sich Denkmäler einer hoch ausgebildeten Metallkunst in Gold, die zeitlich weit in die Jahrhunderte vor Christus zurückreicht, lokal vor allem nach Südrußland (Kuban) hin verbreitet ist, an der Peripherie ihres Ausbreitungsbezirkes aber sowohl im Material (Kupfer) wie auch in ihrer künstlerischen Kraft geringwertiger ist. Die Stücke, die augenscheinlich über Holzmodeln getrieben sind, lassen seltsame künstlerische Grundsätze erkennen, die am ehesten von den Bestrebungen unserer modernsten Kunst aus bewertet werden können. Neben Stücken rein ornamentaler Art finden sich Darstellungen von Lebewesen, in denen aber das Organische ihres natürlichen Aufbaues vollständig einem formal-abstrakten Organismus weicht, den Werten des Materials, einem kraftvollen Linienausdruck und einer rhythmischen Massenverteilung untergeordnet ist. So ist der Körper des Goldtieres Abb. 1* zu einem Kreise zusammengebogen, der ein aus Schwanz und Beinen gebildetes Wirbelmotiv umfaßt, so daß der natürliche Wachstumszusammenhang fast verlorengeht. Gleichwohl sind die einzelnen Körperteile, Rumpf, Hals, Beine, Schwanz und Kopf, und dieser wieder in seinen Bestandteilen, untereinander klar voneinander abgesetzt, sie haben geradezu Selbständigkeitswert



Abb. 3. Goldblech aus Sibirien (Petersburg, Eremitage)

* E. Minns, „Scythians and Greeks", Cambridge 1913, Seite 274, Fig. 194.

erlangt und sind zu geometrischen oder trigonometrischen Gebilden, wie Kreisen, Zylindern oder kugelförmigen Massen, geworden. In fast noch stärkerer Ausprägung erscheinen diese Züge bei einem anderen Goldtiere aus Kelermes (Abb. 2),* wo die Aufteilung des Körpers in schräg gegeneinandergestellte Flächen abermals eine nicht organisch verbindende, sondern kubisch zerlegende Formkraft zum Ausdruck kommen läßt. Die dadurch entstehende Wirkung des Goldglanzes wird noch durch die hier erhaltenen farbigen Einlagen an Auge, Ohr und Nüster kontrastreich gehoben. Ebenso durch die ornamentale Auflösung des mit den Klauen in eine zusammenhängende Reihung zusammengefaßten Schwanzes, wo eigentümliche Schnörkelgebilde zusammen mit blattartigen Lappen die Naturgestalt völlig zerpflücken. Noch weiter ist diese Zerpflückung des Organischen und die formelle Bindung der Einzelteile in anderen Stücken, wie etwa Abbildung 3,** geführt. Eine reiche Melodie durchströmt die von einem palmettenartig verzweigten Rankenbaum durchwachsenen Drachenkörper. Doch ist es nicht die Melodie einer bestimmten körperlichen Bewegung, vielmehr das Ringen zweier gegeneinanderwirkender Kräfte um eine Mitte, wie ja auch das mittlere Raumgebilde nicht dem aufstrebenden Wachstum entspricht. Dessen doppellappige, um den Hals der Tiere geschlungene Palmetten laufen ohne logischen Ansatz nach unten, um in der Mitte an einem sechsstrahligen Gebilde teilzunehmen. Und noch mehr! An der auch hier durch schrägflächige Zerlegung erzielten Auflösung des Organischen nehmen auch noch in hohem Maße die negativen Ausschnitte und die farbigen Einlagen teil und erwirken die völlige Bindung des Bildwerkes zu einem neuen, von der Natur unabhängigen Organismus. Ähnliches gilt von einem Ring, der einem am Oxus gemachten Schatzfunde angehört (Abb. 4), in dem Punktreihungen und Palmettenschnörkel an der Auflösung Anteil haben.***



Abb. 4. Ring aus dem Oxusschatz (London, Britisches Museum)

Verraten diese Stücke durch ihr eigentümliches monumentales Formgefühl den einheitlichen Geist eines bestimmten volklichen



Abb. 5.
Goldkrug aus dem Schatz von Nagy-Szent-Miklos (Wien, Kunsthistorisches Museum)

* Vgl. Strzygowski, „Altai-Iran und Völkerwanderung", Leipzig 1917, Seite 140.

** Tolstoi und Kondakow, „Russische Altertümer", III (russische Ausgabe), Seite 52, Fig. 57.

*** O. M. Dalton, „The Treasure of the Oxus", London 1905, Seite 106, Fig. 63.

Trägers, so gilt dies in hohem Grade auch von den Goldgefäßen eines Schatzes des Wiener kunsthistorischen Museums, der in dem weiteren Umkreise jener Gebiete, auf dem Boden Ungarns, in Nagy-Szent-Miklos gefunden wurde und unter dem Namen „Schatz des Attila" bekannt ist. Die bisher rätselhaften Zeichen auf dem Boden dieser Gefäße wurden neuerdings als alttürkische Schriftzeichen erkannt und mit ihrer Lesung die Anteilnahme altaiischer Goldarbeiter wahrscheinlich gemacht.* In den



Abb. 6. Malereien einer Deckenwölbung (Bäzäklik, Tempel 2)

die Krüge zierenden Darstellungen** lassen sich freilich Entlehnungen aus den verschiedensten Kunstkreisen, persische Tierkämpfe und Jagdbilder, indische Fabelwesen und wohl auch chinesische und hellenistische Einflüsse erkennen, die Art ihrer Behandlung aber zeigt in hohem Maße jenes die Naturgestalt in abstrakte Bahnen zwingende Streben, das feine Materialgefühl und den Sinn für ornamentale Auswertung, wie sie uns in den Stücken der türkischen Heimat entgegentraten. Wie in den gestaltlichen

* Vgl. dagegen neuerdings Zoltán von Takács in der „Ostasiatischen Zeitschrift", VII, 1918, Seite 140, der zum Teil auf Grund der Ausführungen von Thomsen von einer Überschätzung dieses Schatzes in bezug auf die Anteilnahme der Türkvölker spricht, diese aber — wie Thomsen selbst — nicht ganz auszuschalten scheint. Wie bei Strzygowski, auf den Takács Bezug nimmt, so soll auch hier der Schatz keineswegs als rein türkisches Erzeugnis angesprochen werden.

** Vgl. die Abbildungen bei Strzygowski, „Altai-Iran" und die dort angeführte Literatur.

Teilen Zerlegung und formale Bindung in nur wenig differenzierter Weise erscheint, so tritt in den ornamentalen Einzelheiten die ganze abstrakte Formkraft des altaiischen Kreises und dessen Schmuckmotive in Erscheinung. So läßt der Krug Abbildung 5 einen die einzelnen Teile klar gegeneinander absetzenden Aufbau erkennen; der einen abgestumpften Kegel bildende Fuß und der Hals ist in kubische Flächen oder Rillen aufgelöst, der Rumpf bringt durch das Gewinde der ein- und ausgebuchteten Flächen den Goldglanz gesteigert zur Wirkung. Dazu kommt der Kontrast der durch die Ornamentation stärker zerlegten Flächen, die auch hier an manchen Stücken Reste von farbigen Einlagen aufweisen. Die meist in Schrägflächigkeit ausgeführten



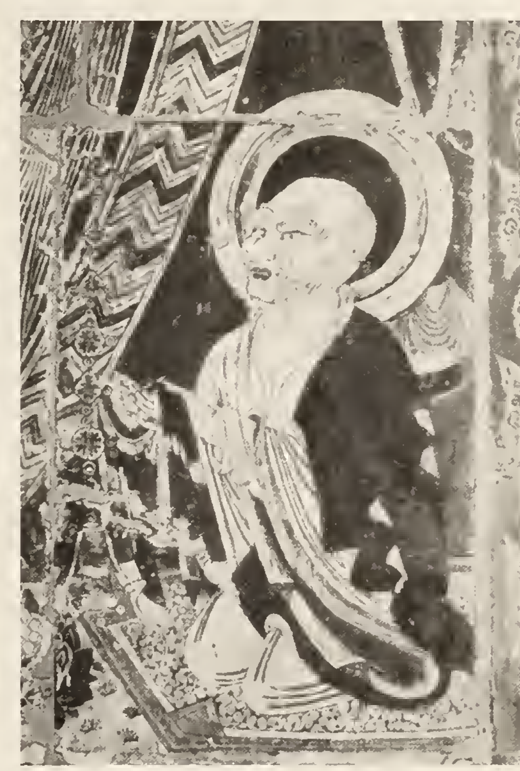


Abb. 7 und 8. Freskoausschnitt (Bäzäklik, Tempel)

Einzelmotive, wie Palmettenbäumchen, Lappenranken und punktierte Bänder, haben ihre Vorbilder im altaiischen Kreis, während andere das Einwirken benachbarter Kulturgebiete erkennen lassen mögen. So wird in diesen Metallarbeiten bereits die Bedeutung und Aufgabe der Türken klar: Als Sammler verschiedensten Kulturgutes und als Vermittler desselben in weitem Umkreis werteten sie zugleich das aufgenommene Fremde durch ein ausgeprägtes eigenes Formgefühl um und schufen dadurch Neues.

Neben der Metallkunst ist bei den Türkvölkern ein zweiter hochentwickelter Zweig des Kunstgewerbes vorauszusetzen, die Textilkunst. Wenn sie auch eine gewisse Seßhaftigkeit und kulturelle Produktivität in ihren Stammgebieten erlangt haben mochten, worauf der in alttürkischer und chinesischer Schrift abgefaßte Text am Orchon gefundener Stelen aus dem



Abb. 9. Geschnitzter Stuhl (Khotan)

Anfange des VIII. Jahrhunderts weist,* so ist doch für einen guten Teil ihrer Stämme der nomadische oder halbnomadische Charakter der nördlichen Steppenvölker vorauszusetzen, oder sie mußten diesen erhalten, sobald sie aufbrachen, um sich neue Lebensgebiete zu suchen. Damit war das Zelt für sie die maßgebliche Wohnform und dieses wie der Teppich als Belag für den Steppenboden ein Anlaß zu textiler Betätigung. Darin werden die Türkvölker in der Folge besonders für den Bereich der islamischen Kunst von größter Bedeutung. Zeltdecke und Teppich boten schon aus ihrer Technik heraus Gelegenheit zur Anwendung jener abstrakten, ornamentalen Richtung künstlerischen Schmuckes, die wir bereits in der Metallkunst kennen gelernt haben. Freilich sind uns davon keine Originale erhalten. Doch haben die neuen Forschungen im Tarimbecken, wo Türkvölker zuerst an einer aus ostasiatischen, indischen und westlichen Elementen zusammengesetzten Kultur Anteil nahmen, Denkmäler zutage gefördert, die uns nicht nur von der Existenz, sondern auch von der Art dieser Textilkunst Zeugnis geben. Dort sind die Räume der Höhlentempel vielfach noch in der Gestalt des Zeltes gebildet** und die Bemalung ihrer Wände läßt immer wieder mit größerer oder geringerer Deutlichkeit die wiederholende Musterung ihrer Stoffe oder den Überhang der Zeltdecke erkennen (Abb. 6).*** Auf Wandgemälden ist ferner das Zelt selbst dargestellt. So erscheint es in Abbildung 7 links in der bei innerasiatischen Stämmen noch heute gebräuchlichen Rundform mit kuppelförmigem Überhang mit einer eigentümlichen Lappenranke überzogen, die auch die Musterung des Teppichs abgibt, auf dem der das Zelt dem Buddha darbringende Ritter kniet (vgl. auch Abb. 8). Freilich sind in der Darstellung auch indische und ostasiatische Elemente maßgebend, die sich in einem freieren organischen oder vegetabilen Zug und in einzelnen Motiven kundtun. Doch ist auch hier in der Bildung des Körperlichen (zum Beispiel an den Händen und in der Gelenksbildung des Knienden,

* Siehe Radloff, „Die alttürkischen Inschriften der Mongolei“, N. F., und Strzygowski, a. a. O., Seite 297 ff.
** Siehe M. A. Stein, „Ruins of desert Catay“, II, Abb. 160.
*** Die Aufnahme wurde durch S. von Oldenburg gütigst zur Verfügung gestellt.



Abb. 10. Wanddekoration in Gipsstuck (Samarra)

Abb. 7), die zerlegende Art der altaiischen Funde erkenntlich. An der Teppichmusterung (Abb. 8) ist das Streben nach völliger Anfüllung der Fläche durch das Rankenmuster zu beachten, so daß der Grund hinter dem Muster ganz zurücktritt und oft fast nur auf die Umrisse der Schnörkel beschränkt bleibt.* Deutlich ist dieses Prinzip schon an Funden der sibirischen Bronzezeit (VI. bis IV. Jahrhundert v. Chr.) ausgeprägt** und ist mit dem Eindringen der Nordvölker auch später an den gemalten Rankenbordüren der zentralasiatischen Tempel*** sowie an Ton-, Stuck- und Holzornamenten aus dem Khotan, Denkmälern, die dem III. bis VIII. Jahrhundert angehören, nachzuweisen.† Von den den Prinzipien der Metallkunst in Motiven, Schrägschnittechnik und in der füllenden Verwendung der Muster nahestehenden Holzarbeiten dieser von Nordvölkern und dann von Türken durchsetzten Gebiete gibt ein dem III. Jahrhundert n. Chr. angehörender Stuhl aus dem Khotan (Abb. 9)†† ein Beispiel, das um so wichtiger ist, als die hier auftretenden Motive und

* Vgl. auch Le Coq, „Chotscho", obere Abbildung auf Seite 15.

** Vgl. Martin, „L'Age du Bronze au Musée de Minussinsk", Stockholm 1893, zum Beispiel Tafel 17, Nr. 17. — Analogien zu Assyrischem in solchen Bronzefunden lassen sogar auf ein noch höheres Alter schließen. Die Rankenbildungen in den a. a. O. abgebildeten Messern ergeben darin freilich einen Widerspruch, wenn man auf Grund sehr allgemeiner Vorstellungen annimmt, sie seien auf hellenistischen Einfluß zurückzuführen. Man wird sich doch die Frage vorlegen müssen, wann und in welcher Form diese Motive in der antiken Welt auftreten, und ob es wirklich griechischer Geist ist, der sie primär und aus sich heraus geschaffen hat. Vgl. dazu Strzygowski, „Altai-Iran", Seite 108 ff.; dagegen Takács, „Ostasiatische Zeitschrift", 1918, Seite 137.

*** Le Coq, a. a. O., Tafel 35, a 1.

† M. A. Stein, „Ancient Khotan", Vol. II, Tafel XLI, LVII, und derselbe, „Ruins of desert Catay", I, Tafel 122, 125.

†† M. A. Stein, „Ancient Khotan", II, Tafel LXVIII.

formalen Prinzipien in den nächsten Jahrhunderten auch für den vorderen christlichen und islamischen Orient von größter Bedeutung werden.

2. TÜRKISCHES IN DER FRÜHISLAMISCHEN KUNST.

Der naturferne Charakter der alttürkischen Kunst, der sich vorzüglich im Ornament auslebte und selbst dort, wo die Darstellung — meist aus fremden Kunstkreisen übernommen — zur Geltung kam, diese fast zum Ornament werden ließ, wurde von größter Bedeutung für die Kunst des Islam. Mochte auch die Darstellungslosigkeit (Bilderverbot) dem semitischen Wüstenvolk der Araber im Blute gesteckt haben, so konnten diese doch kaum auf einen derartigen Schatz an künstlerischen Elementen rein ornamentaler Natur zurücksehen, wie er in mannigfachen Varianten, aber von einem gleichartigen Formwollen gemeistert, bei den Alttürken auftritt. Diese Armut an eigener schmückender Kunst wird in den Anfängen des Islam um so augenfälliger, als die frühesten Leistungen der Araber im Islam eine sehr geringe Einheitlichkeit aufweisen und — wo sie nicht überhaupt vorhandenes Kunstgut als Spolien wiederverwerteten oder Arbeiter aus fremden Gebieten beriefen — in der Anlehnung an das auf den verschiedenen Kulturböden Vorgefundene kaum über bloße Nachahmung hinauskamen. Mochte durch die kulturelle Verschiedenheit der Ausbreitungsländer des Islam damit auch ein gewisser internationaler Zug die Folge sein, so entbehrte dieser doch einer stärkeren einheitlichen, durch den volklichen Träger selbst geschaffenen Grundlage. Dies kommt wie politisch so auch künstlerisch darin zum Ausdruck, daß sich während der arabischen Herrschaft die einzelnen



Abb. 11. Moschee des Ahmed Ibn Tulun (Kairo)

Lokale ziemlich streng scheiden. Doch mußte immerhin gerade die Bilderfeindlichkeit der Araber den Ausschlag geben bei der Wahl der aus fremden Kunstgebieten aufzunehmenden Kunstelemente. Gegenüber dem Hellenistischen und dem Indischen und der persischen Hofkunst der Sasaniden, die alle in hohem Grade mit der Darstellung rechneten, mußte die abstrahierende ornamentale Art der Türken eine besondere Bedeutung erlangen. Die Türken waren für die im Zweistromland zentrierte arabisch-persische Macht der Abbasiden etwa das, was die Germanen für die Römer in spätantiker Zeit: das den Staat bedrohende „barbarische“ Grenzvolk, das zunächst in niedrigen Stellungen, als Soldaten und Handwerker, in die Dienste der Herrscher trat, dessen Vertreter aber dann in der Wehrmacht und am Hofe immer größere Macht erlangten, um sich diese schließlich selbst anzueignen und die alte Organisation aufzulösen.

Abb. 12.
Türfüllung mit Tuluniden-ornamentik (Kairo)



Abb. 13.
Holzbrett mit Tuluniden-ornamentik (Kairo)

Daß diese Durchsetzung auch künstlerisch zum Ausdruck kam, dafür kann zum Teil schon die Ornamentation der Wandverkleidungen namhaft genannt werden, die in der abbasidischen Residenz Samarra (838 bis 883) bei Bagdad zutage gefördert wurden.* Die Wände der Gemächer sind dort mit Stuck überzogen, in den Muster in unendlicher Reihung teils senkrecht eingeschnitten, teils mit Holzmodeln eingepreßt sind (Abb. 10). Die in Schrägschnitt ausgeführten Muster erscheinen auf den ersten Blick als Linienschnörkel, doch werden diese bei näherem Zusehen nur als der aufs äußerste reduzierte Grund fortlaufender Palmettenranken erkenntlich, die in einigen weniger schematisierten Fällen durch die angegebene Fiederung deutlicher erkennbar sind.** Die Einzelmotive, die Art der Behandlung und Aneinanderreihung dieser Wellenranken, wie auch die Vierpaßform und Punktreihung an den darüber befindlichen Wandnischen erscheinen bereits an Denkmälern des altaiischen Kreises. Dazu kommt, daß die Stucktechnik in den von den Türken zuerst durchsetzten zentralasiatischen Gebieten hoch ausgebildet war, die unendliche Wiederholung der Muster und die Art ihrer Anbringung leicht als eine Umsetzung textiler Wandbehänge in festeres Material gedeutet

* E. Herzfeld, „Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabung von Samarra“.

** Siehe Herzfeld, a. a. O., Taf. IV. Über die historische Einstellung dieser Ornamentik siehe Strzygowski, „Altai-Iran und Völkerwanderung“.

werden kann. Daß es Türken waren, die hier neben Arbeitern anderer Volks- und Kulturzugehörigkeit auf Grund einer geläufigen islamischen Arbeitsorganisation beschäftigt wurden, mag auch daraus hervorgehen, daß



Abb. 14 und 15. Holztür Mahmuds von Ghasna, Sternfüllungen (Agra)

dieser Ornamentstil und dieselbe Technik typisch zur Zeit der ersten türkischen Dynastie, der Tuluniden, in Ägypten auftritt. Dort sind zum Beispiel die Leibungen und die friesartigen Umrahmungen der Arkaden in



Abb. 16. Füllungen einer Holztür aus der Moschee Ibn Tuluns in Kairo (Wien, Österreichisches Museum)

der Moschee Ibn Tuluns (876 bis 879) mit den gleichen Stuckmustern überzogen (Abb. 11)* und erscheinen auch in Holz als Türfüllungen und

* Vgl. dazu neuerdings Creswell, „Burlington Magazine", November-Dezember 1919.

dergleichen in klar ausgeprägtem Schrägschnitt (Abb. 12, 13). Während aber diese Art in Ägypten im Gefolge der Tuluniden zunächst nur ein vorübergehendes Eingreifen des türkischen Elementes bedeutet, findet der eigentliche Umschwung im Osten selbst durch die Konsolidierung der türkischen Macht statt. Dort gründet um das Jahr 1000 Mahmud von Ghasna ein ausgedehntes, bis nach Indien und Zentralasien sich erstreckendes Reich, von dessen überlieferter hoher Kunstblüte bisher nur wenige Reste bekanntgeworden sind. Um so wertvoller ist ein kunstgewerbliches Denkmal, die jetzt in Agra befindliche Holztür von dem Grabe Mahmuds,* deren Sternfüllungen (Abb. 14, 15) die Motive und die Prinzipien der alttürkischen Schmuckkunst in ihrer Fortführung zeigen. Hier treffen wir die entgegen den Grundsätzen organischen Wachstums geführten Lappenranken, die punktierten Bänder, Rankenbäumchen und schnörkelhaft zerlegte Tierköpfe und erkennen bereits voll ausgeprägt die Züge jener Ornamentik, die fälschlich mit dem Namen der „Arabeske" bezeichnet und — zum Teil von Motiven anderer Kunstkreise durchsetzt** — zum Um und Auf islamischer Dekorationskunst wird, die gerade in der Holzkunst bis in späteste Zeit nachlebt. Als ein Beispiel der späteren, ausgebildeten Arabeske gebe ich (Abb. 16) einige im Österreichischen Museum in Wien befindliche Türfüllungen aus der Moschee Ibn Tuluns in Kairo, die wohl aus der Zeit der Restaurierung der Moschee unter Ladschin, Ende des XIII. Jahrhunderts, stammen.



Abb. 17. Grabturm (Radkan bei Gutschan)

* „Journal of the Asiatic Society of Bengal", 1843, N. S. XII, part. I.

** Siehe Strzygowski, „Mshatta" („Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen", XXV), Seite 331.

In der afghanischen Hauptstadt selbst, in Ghasna, kennen wir nur zwei mächtige, von Mahmud errichtete Turmbauten, die wohl als Minarette gedient haben.* Ein sternförmiger Unterbau, der nicht in tektonischem Sinne als Sockel gewertet ist, sondern mehr als ein Drittel der ursprünglichen Gesamthöhe einnimmt, erscheint durch wagrechte Bänder in Felder und Streifen gegliedert, die durch verschiedene fortlaufende Muster gefüllt sind. Auf eine runde mehrfach geteilte Trommel folgt dann ein polygonales Prisma, das



Abb. 18. Grabmal (Tus)

wieder in mehrfache Abteilungen zerfällt, die obere scheinbar durch Doppelfenster durchbrochen. Das abermals folgende Rund ist zerstört. Auch hier in der Architektur erkennen wir also wieder jenen Geist, der das Organisch-Tektonische überwindet und der höheren Gesetzmäßigkeit abstrakter, trigonometrischer Formen unterwirft. Dies ist um so naheliegender, als ja für die an das Zelt gewohnten Türken der Begriff Architektur eine andere Bedeutung haben mußte als die des Zusammenhanges wirksamer Kräfte. Am deutlichsten kommt dies dort zum Ausdruck, wo wir den Übergang vom Zelt zur festen Bauart verfolgen können. In den Ebenen Churasans vor allem trafen die Türken auf eine alte Überlieferung des Ziegelbaues, die sie sich

* F. Sarre, „Denkmäler persischer Baukunst", Abb. 95 nach Vigne.

aneigneten, um sie ihren eigenen Grundsätzen unterzuordnen. Ein Grabturm in Radkan (Elburs),* der eine alttürkische und eine kufische Inschrift trägt, erscheint als der monumentale Vorläufer einer Reihe gleichartiger Bauten (Abb. 17). Wie ein riesiges in Ziegel übertragenes Zelt, dessen Stoffalten und zattelförmiger Überhang an Baukörper und Gesimse nachgeahmt scheinen,



Abb. 19. Grabmal des Sultans Muhammed Uldschaitu Chodabendeh (Sultanieh)

erhebt sich die wuchtige Baumasse. Dazu kommt die ehemalige blaue Glasur des Daches und die durch die eigentümliche Ziegellagerung erzielte Musterung der Wandflächen, durch die noch die textile Schmuck- und Farbenfreude fortgeführt erscheint, Momente, die von da an für die ganze folgende Entwicklung in Persien von ausschlaggebender Bedeutung werden. Aber nicht so sehr die Möglichkeit an sich, daß in diesen Türmen die

* Siehe E. Diez, „Churasanische Baudenkmäler“, I, Berlin, 1918, Seite 36, 87, Tafel 1.

Gestalt durch das Zelt bestimmt wurde, soll betont werden, vielmehr das Wie dieser Übertragung. Auch hier erweist sich das gestaltliche Vorbild nur als ein Anlaß, über den die abstrahierende Formkraft weit hinausgeht. Denn die Stoffalten zum Beispiel sind nicht „nachgeahmt", sondern (ähnlich den Kanelierungen an Abb. 5) zu wesenlosen Gebilden geworden, und das Ganze erwächst zur wuchtigen Monumentalität klar aneinandergesetzter selbständiger Massenteile. Die kubische Monumentalität dieser Bauten, von der noch ein zweites Grabmal in der alten churasanischen Hauptstadt Tus einen Begriff geben

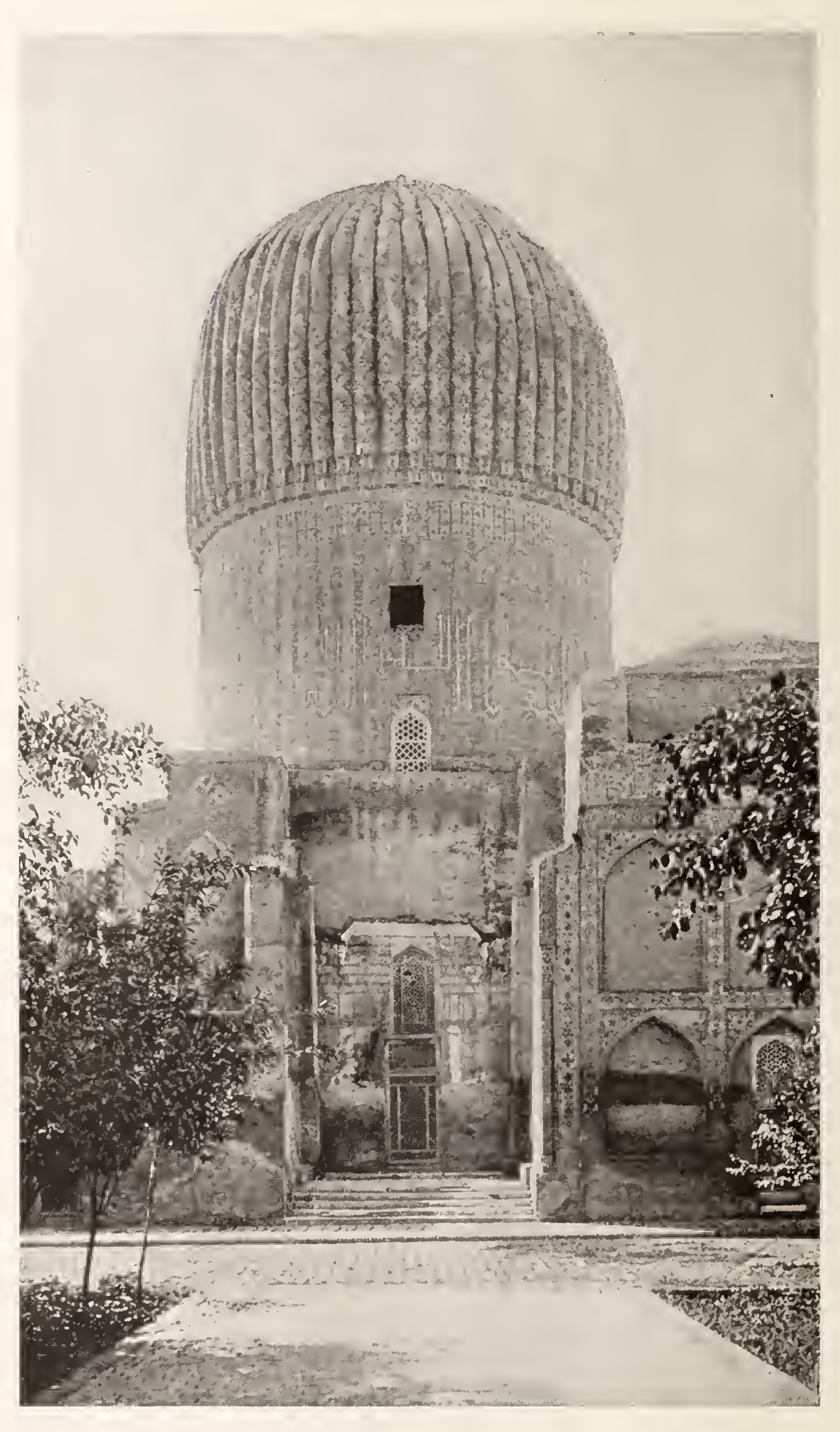


Abb. 20. Gur Emir (Samarkand)

soll (Abb. 18),* muß als spezifisch türkisch angesehen werden, im Gegensatz vor allem zu der leichteren, hochstrebenden und reicher gegliederten Art, wie sie dem heimisch persischen Geiste entspricht (Abb. 19).** Freilich trat in der Folge auch eine gegenseitige Anpassung ein und indische und mongolische Formelemente kamen hinzu. Doch selbst dann ringt sich die türkische Art immer wieder durch, und so erscheint etwa der berühmte Grabturm Gur Emir in Samarkand (Abb. 20)*** durch die Art, wie er sich in drei gleichwertigen Teilen, dem polygonalen Unterbau, dem zylindrischen Mittelteil



Abb. 21. Kalifengräber (Kairo)

und der gerippten Kuppel, aufbaut, der trigonometrisch-untektonische Charakter das Ausschlaggebende. Mit den Türken ist diese Form des Mausoleums (Türbe) nach dem Westen gewandert und geradezu für die ganze islamische Welt typisch geworden. In monumentaler Form erscheint sie außerhalb Persiens zuerst in dem überlieferten Ziegelmaterial, dann in Stein übertragen in Syrien und Ägypten, wo die Gräber der türkischen Mamelukensultane (Abb. 21) mit ihren reich durch „Arabesken“ verzierten Kuppeln, die Farbigkeit des Äußern und durch die Stuckdekorationen des

* E. Diez, a. a. O., Seite 55, Tafel 20.

** Sarre, „Denkmäler persischer Baukunst“, Tafel XII; die Abbildung läßt nur den oberen Teil des Baues aus der Häusermasse emporragend erscheinen. Den Eindruck der Höhenproportionen gibt besser der Schnitt bei M. Dieulafoy, „Revue génerale d' Architecture“, 1883, wiedergegeben bei Diez, „Kunst der islamischen Völker“, Abb. 113.

*** Sarre, a. a. O., Tafel CXIV.

Innern nach östlicher Art einen Stadtbezirk für sich bilden. Auch darin erscheinen die Türken wieder als die Träger der durch sie monumentalisierten Form und gegenüber der lokalen Differenzierung der islamischen Kunst zur Zeit der arabischen Herrschaften macht sich mit der türkischen Herrschaft eine Vereinheitlichung durch die allgemeine Verbreitung bestimmter Typen geltend.

3. TÜRKISCH-PERSISCHES.

Wie bereits das Leitmotiv des Grabturmes erkennen ließ, war es vor allem Persien, wo sich im Austausch mit einer alten Kulturüberlieferung alle jene Werte entfalten konnten, die die Türken, sei es aus Eigenem, sei es aus Fremdem, mitbrachten. Von hier aus erfolgte zugleich mit der politischen Ausbreitung auch die der künstlerischen Elemente. Neben dem Grabbau hatte auch der öffentliche Kultbau des Islams zugleich mit dem Auftreten der Türken einen Umschwung durch die Einführung eines neuen Typus zu verzeichnen. An die Stelle der alten arabischen Säulen- oder Pfeilermoschee trat die Medrese als Pflanzstätte der von den Türken bevorzugten sunnitischen Orthodoxie. Mit ersterer hatte sie den geräumigen Hof gemeinsam, der aber nicht von Stützenhallen umgeben, sondern in den vier Achsen durch große gewölbte Hallen (Iwane) erweitert wurde. Der berühmte Wesir Nisam el Mulk und Nassr,



Abb. 22. Gök Dschami (Eriwan)



Abb. 23. Medrese Bibi Hanum (Samarkand)

der Bruder Mahmuds von Ghasna, bauten die ersten Staatsmedresen. Wie auch hier türkischer und — durch die Aufnahme dieser Form durch die letzten Abbasiden — persischer Geist nebeneinandersteht, lassen Denkmäler wie die zum Teil noch von Malik Schah im XI. Jahrhundert erbaute Freitagsmoschee in Isfahan erkennen, in der durch die schwerlastenden Proportionen ihres Südiwans und dessen wuchtige Stalaktitenbildungen im Gewölbe sowie durch das gedrückte obere Stockwerk der Seitenflügel der monumentale Geist zum Ausdruck kommt,* während etwa in der Grabmoschee in Turbet-i-Scheich Dscham** das Persische durch die starke Betonung der Höhenproportionen des Iwans und der Hofseiten wie durch die blumige Rankendekoration der Fliesen ins Auge fällt. Wie Türkisches und Persisches einander durchdringen, mag einerseits der breitgelagerte, aber mit persischem Blumendekor gezierte Iwan der Moschee in Eriwan (Abb. 22), anderseits die aufgelöste, hochstrebende Baumasse der Medrese Bibi Hanum in Samarkand mit ihrer abstrakt-geometrischen Ziegelmusterung (Abb. 23) ver-

* Abbildung siehe bei E. Diez, „Die Kunst der islamischen Völker", Seite 108.
** Abbildung bei E. Diez, „Churasanische Denkmäler", Tafel 35.



Abb. 24. Tauschierter Bronzeleuchter aus Mossul (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe)

anschaulichen. Auch dieser Bautypus der Moschee hat mit den Türken seine Verbreitung gefunden, sein Auftreten fällt überall mit dem der türkischen Herrschergeschlechter zusammen (siehe unten).

Vor allem aber ist es das islamische Kunstgewerbe, dessen Blüte gerade mit dem Aufkommen der türkischen Macht auf persischem Boden einsetzt. Dies kann kein Zufall sein, zumal wenn man bedenkt, daß gerade jene Zweige zu besonderer Entfaltung kamen, die wir als die ureigensten der Türken kennen gelernt haben, Metall- und Textilkunst. In den berühmten Bronzen von Mossul kommt die ganze abstrakte Wucht türkischer Formbildung und Materialethik zur Erscheinung (Abb. 24). Der Teppich — mochte ihn auch die blühende Phantasie Persiens durchsetzt und sich zu eigen gemacht haben — muß immer mehr als ein aus den Bedürfnissen der Nordvölker stammendes Utensil erkannt werden, von denen aus er schon in ältesten Zeiten zu den südlichen Hochkulturen gelangt sein mag. Daß der Vorstoß der Türken dabei eine besondere Rolle spielte, mag nicht nur aus dem besonderen Aufschwung der Teppichindustrie im islamischen Mittelalter, sondern auch aus dem reichen Schatz jener Motive hervorgehen, die eine Deutung auf Naturvorbilder nicht zulassen oder als eine Umsetzung von solchen im Sinne

geometrisch-abstrakten Linienspiels erscheinen. Von besonderem Interesse müssen da Motive sein, wie sie die Felder eines Wollteppichs aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert zeigen (Abb. 25).* Bei der durch die Technik nur noch mehr gesteigerten Abstraktion ist es fast unmöglich, aus den in abgestuften Umrissen erscheinenden Gebilden den Drachen und den Paradiesvogel — das Wappen der Mingkaiser Chinas — zu erkennen. Nicht weniger auffallend sind im Rahmen der sonst das Figürliche vermeidenden Teppichkunst die von Wolkenmustern begleiteten Drachengestalten (in den Ecken) und die geflügelten Genien (in der Bordüre) eines jüngeren Prachtstückes, des bekannten Schönbrunner Jagdteppichs (Abb. 26)**, Motive, die zu dem ältesten Bestand chinesischer Kunst gehören und hier fast unverändert übernommen sind (siehe unten). Solche Tatsachen müßten ohne die über Zentralasien vermittelnde Stellung der Türken befremdend erscheinen. Denn die große, unsere europäische Völkerwanderung an Bedeutung geradezu übertreffende und Jahrhunderte andauernde Ost-West-Bewegung dieses Volkes wiegt alles auf, was an bloßen Handelsbeziehungen zwischen Vorderasien und dem äußersten Osten historisch greifbar festzustellen ist. Diese Bewegung erklärt es auch, wenn der in China seit alters geübte Kunstzweig veredelter Keramik auf persischem Boden Wurzel faßt und zu der hohen Blüte gelangt, die in der Folge die Fayenceindustrie der Renaissance und den Porzellankult des XVIII. Jahrhunderts auslöst. Was auch hier der türkischen Vermittlung zu danken ist, das mag ein vergleichender Blick auf das alte zentralasiatische Dekorationsmotiv (Abb. 6) und auf die um Jahrhunderte spätere Sternfliese (Abb. 27)*** bezeugen.



Abb. 25. Wollteppich mit Mingwappen (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum)

4. SELDSCHUKISCH-KLEINASIATISCHES.

Historisch klarer faßbar wird die Bedeutung der Türken bei ihrem Übergang auf kleinasiatischen Boden, der damit zugleich für den Islam ein Neuland wurde. Hier tritt vor allem die im Islam übliche Organisation des Kunstbetriebes durch Berufung von Künstlern aus verschiedenen Gebieten in ein klareres Licht, eine Organisation, aus der sich mit der Konsolidierung der eigenen Macht alsbald ein neuer, eigenkräftiger Stil entwickelte. So ist die Moschee des Sultan Ala-eddin in Konia (1209 bis 1220) von einem

* Bode, „Vorderasiatische Knüpfteppiche“, Abb. 73.

** „Orientalische Teppiche“, herausgegeben vom k. k. österreichischen Handelsmuseum, Tafel LXXXVIII.

*** E. Diez, „Churasanische Baudenkmäler“, Tafel 34.

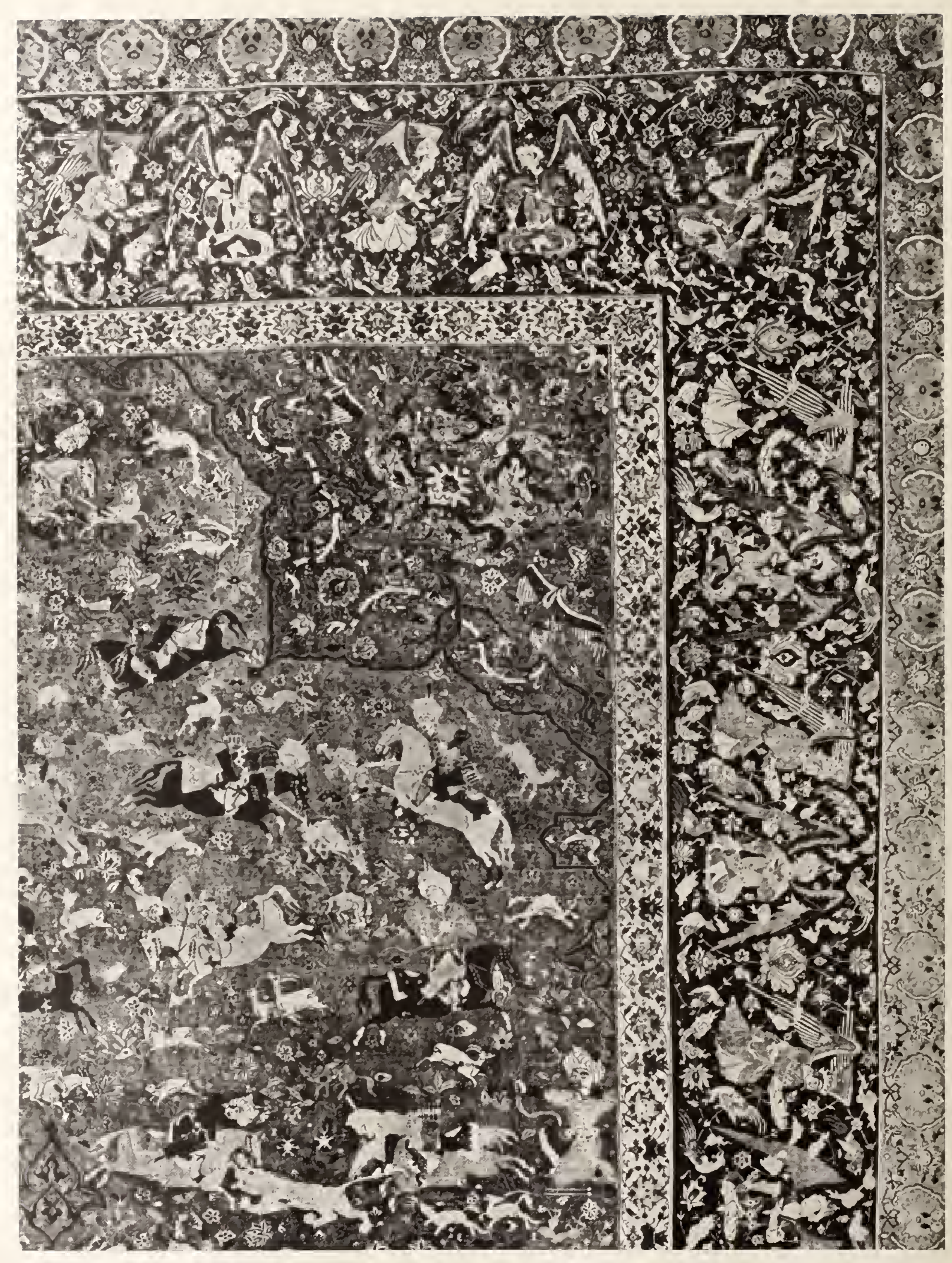


Abb. 26. Persischer Jagdteppich (Schönbrunn)

Damaszener Baumeister noch in der Art der arabischen Säulenmoscheen errichtet (Abb. 28). Wie immer bei solchen einem Machtwillen entspringenden



Abb. 27. Fliese aus der Medrese in Chargird
(Wien, Kunsthistorisches Institut)

Neugründungen wird es auch hier nicht befremden, wenn das Säulen- und Kapitellmaterial zum Teil noch aus alten (antiken oder christlichen) Bauten zusammengetragen ist. Wo aber dieses nicht genügte, da erkennen wir daneben Bildungen, die den türkischen Geist bereits in voller Klarheit wirksam erscheinen lassen: Denn die Säule, das Hauptelement des tektonischen, Kräfte symbolisierenden Geistes griechischer Architektur, erfährt hier durch die Zerlegung in ein Bündel von Wulsten, die sich in der Mitte seltsam miteinander verknoten, eine Umwandlung in rein dekorativem, unstruktivem Sinn, trotzdem sie als Stütze verwendet ist. Andere Bauten, wie die von einem Baumeister aus Tus errichtete Sirtscheli-Medrese in Konia (Abb. 29), lassen wieder durch



Abb. 28. Moschee des Sultans Ala-eddin (Konia)



Abb. 29. Sirtscheli-Medrese (Konia)

das verwendete Ziegelmaterial, ihre Anlageform und den reichen Fayenceschmuck die Hand persisch-türkischer Künstler erkennen. Die verschiedenen Elemente werden aber bald den Bedingungen des neuen Bodens angepaßt und durch den eigenen türkischen Geist umgewertet. In dem rauhen Klima verliert der Hof der Medrese seine Bedeutung als offener Versammlungsraum, er schrumpft zusammen und wird mit der den Türken vom Osten her längst bekannten Kuppel überdeckt (Abb. 30). Diese wird zum beherrschenden Moment und die alte kubische Monumentalität erhält ihre sie steigernde Kontrastwirkung in der aufstrebenden Vertikale des nadelförmigen Minaretts, dessen Vorfahren wir bereits im weiteren Osten kennen lernten (Seite 12). Am deutlichsten aber ringt sich das eigen Türkische in der Bildung der „hohen Pforte" der Moscheen durch, die trotz ihrer meist nur geringen wirklichen Ausmaße den Eindruck monumentaler Größe erzielen. Hier ist der freie Schwung und die Naturnähe persischer Blumenranken wieder in geometrische Gesetzmäßigkeit gebunden und den geradlinigen Bandmustern ursprünglicher oder in Stein übertragener Ziegelornamentik, rahmenden Schriftbändern, Stalaktitennischen und verknoteten Stabbündeln beigeordnet und das Ganze so zu einem in mehrere streng voneinander abgesetzte Parallelflächen geschichteten Relief zusammengesetzt (Abb. 31). Was in diesen Bauten an ornamentalen Elementen der verschiedensten Gebiete oft

mit phantastischem Reichtum angehäuft ist (Abb. 32), das kann heute erst allmählich geahnt werden.

Klarer aber läßt sich die Wirkung der durch eine Macht konzentrierten Ströme auf einem Gebiete erfassen, das innerhalb des Islams als höchst sonderbar anzuführen ist, auf dem Gebiete der figürlichen Skulptur. War das Durchbrechen des Bilderverbotes schon für die auf das arabische Element als Hauptträger der islamischen Kunst eingestellte Forschung ein Problem, so ist es dies auch nicht weniger, wenn man die Anteilnahme der Türken ins Auge faßt, deren Kunst wir ja im wesentlichen als eine ornamentale kennen gelernt haben. Wie wir aber bereits in deren Anfängen die Aufnahme figürlicher Motive aus fremden Kunstkreisen erkannt haben, so wurde gerade diese Veranlagung zur Verwertung fremden Kunstgutes nun neuerdings entscheidend. Ala-eddin schmückte die von ihm erbauten Mauern seiner Hauptstadt Konia mit vielen Skulpturen, teils solchen, die er aus alten Zeiten vorfand, teils solchen von eigentümlicher neuer Bildung. So fanden sich als Bekrönung der Mauern oder in Wandnischen der Palastbauten verwendet Löwenfiguren (Abb. 33), die noch deutlich die organisch-plastische Bildung der Spät-



Abb. 30. Indsche Minare (Konia)

antike verraten; daneben aber solche, die die ersteren augenscheinlich als Vorbild benutzten (Abb. 34), durch das Zurückdrängen aller naturalistischen Werte, die kubische Erfassung der Einzelteile und die zerlegende Art sonst zusammenhängender Partien (Gesicht!) aber zu der abstrakten Monumentalität gelangen, die wir als maßgebend für türkische Auffassung erkannt haben. Danach könnte es scheinen, als wäre die Antike der einzige und ausschlaggebende Anlaß für die figurale Betätigung der Türken gewesen. Unter solchen Umständen, wie sie der Islam bot, muß es aber gewiß eines stärkeren Anstoßes, als den eine tote Kunst bieten konnte, bedurft haben, ja um diese Reste für eine darstellungsfeindliche Kultur lebendig werden zu lassen, ist ein ganz besonders kräftiger Erreger zu erwarten. Wenn man erwägt, daß das ganze mittelalterliche Abendland bis zu dieser Zeit einer naturnahen Darstellung vollkommen fernsteht, und bedenkt, wie hoch entwickelt damals die darstellende Kunst in Ostasien und Indien im Sinne von Naturbeobachtung trotz aller bindenden Formwerte war, so kann es im Zusammenhange mit der großen von den Türken eröffneten und von den Mongolen fortgeführten Ost-West-Bewegung des Mittelalters nicht wundernehmen, wenn die Darstellung selbst im islamischen Gebiete Boden gewinnt. Am besten greifbar wird dies zunächst in der im XII. Jahrhundert kräftig einsetzenden Miniaturenmalerei



Abb. 31. Tschifte Minare (Siwas)



Abb. 32. Vom Portal der großen Moschee in Diwrigi

Persiens, wo das Einströmen der östlichen Elemente gleich zum Beginn deutlich wird. Die Seldschuken sind es, die das Figürliche im Islam auch plastisch gestalten. In dem Talismantor in Bagdad (1221) kündet sich bereits diese Rolle der Seldschuken noch unter den Abbasiden an. Die beiden in den Torzwickeln gegebenen Drachen (Abb. 35), die eine legendäre Gestalt in die Mitte nehmen — die Darstellung beruht auf alten indisch-chinesischen Vorstellungen* —, sind hier noch in stark ostasiatischen Formen gehalten, während eine entsprechende Darstellung auf dem Torturm der Zitadelle von Aleppo** bereits die weniger phantastische, auf Vereinfachung ausgehende Formkraft der Türken erkennen läßt. In Kleinasien selbst zeigt das Stadttor von Konia an gleicher Stelle zwei gegeneinanderstrebende geflügelte Genien, deren einen ich (Abb. 36) wiedergebe. Auch diese Gestalten gehören zum alten Bestande ostasiatischer und zentralasiatischer Kunst. Abbildung 37 gibt ein Beispiel aus Idikutschari,*** dem der ganze flatternde Linienschwung und die weiche Rhythmik des Chinesischen eigen ist. Von solchen Vorbildern dieser seit alters von Türken bewohnten östlichen Gebiete mögen auch die

* Vgl. H. Glück, „Die beiden ‚sasanidischen‘ Drachenreliefs (Grundlagen zur seldschukischen Skulptur)“, „Publikationen der kaiserlich osmanischen Museen“, IV, Seite 31 ff.

** G. L. Bell, „Amurath to Amurath“ (London 1911), Fig. 13.

*** Siehe Grünwedel, Abhandlungen der königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften, I. Klasse, XXIV, Abt. 1, Fig. 50.



Abb. 33. Antiker Löwe von den Mauern Konias

Gestalten an dem Tore von Konia übernommen worden sein. Die Abbildung 36 zeigt aber, wie auch hier bereits die Wandlung im türkischen Geiste vollzogen ist: Nur in einzelnen Gewandfalten, in den flatternden Zöpfen und zum Teil in den Flügeln wirkt der lineare Schwung nach, im übrigen sind aber die Gestalten in ein eigenartiges winkeliges Schema gepreßt, wie es besonders in der Stellung der Beine zum Ausdruck kommt. Als besonders bezeichnend muß die Ornamentik der Kronen erscheinen, die fast genau die Muster der Samarra- und Tulunidenornamentik wiederholt. Darin kommt ein bemerkenswertes unverändertes Festhalten an überlieferten Formen zur Geltung, das über Jahrhunderte wirkt (vgl. auch Abb. 26) und den Anschein erweckt, als würde mit jedem neuen Aufleben türkischen Geistes der alte Formenschatz neu erstehen. Ist durch dieses konservative Festhalten an den uralten Formen, das bis zur modernen Basarware festzustellen ist, das Bewahren des ursprünglichen türkischen Volkscharakters wie kaum irgendwo zu erkennen, so läßt die Herleitung des figürlichen Gesamtmotives deutlich jene lebendige Quelle erkennen, aus der die Darstellung in den Bereich der islamischen Kunst eindringt, eine Quelle, neben der die wenigen Reste antiker Kultur kaum in Betracht kommen.



Abb. 34. Seldschukischer Löwe vom Schloßturm in Konia

5. OSMANISCHES.

Mit dem Nachdringen der Mongolen wurden die Türken abermals noch weiter gegen



Abb. 35. Drachenrelief am Talismantor in Bagdad

den Westen gedrängt und wir erleben mit der erneuerten Verschiebung des politischen Machtzentrums zunächst nach dem kleinasiatischen Westen und bald darauf nach Konstantinopel den letzten Akt der türkischen Völkerwanderung. Dabei ist auch hier — wie für die Entwicklung der asiatischen Völker überhaupt — das Charakteristische, daß der Übergang sich nicht als eine allmähliche, organische Evolution aus dem Vorhergegangenen vollzieht, sondern als ein kräftiges Neueinsetzen, bei dem die einem Machtwillen entspringende Organisation Überliefertes neben Fremdem nur benutzt, nicht auf ihm gründet. Wie das Geschlecht der Osmanen nicht direkt aus der seldschukischen Kultursphäre, sondern selbständig aus halbnomadischen Hirtenstämmen erwuchs, die nur im weiteren Umkreis der seldschukischen Macht ihre Weideplätze erhielten, so werden uns auch ihre ersten Kunstleistungen als etwas durchaus Selbständiges, „an keine Schule der Baukunst Erinnerndes" geschildert.* Ihr „massiver und schwerfälliger Stil" darf uns aber bereits wiederum das Inkrafttreten der den Türken seit alters eigenen kubischen Prinzipien bedeuten. Als späterer Vertreter dieses frühosmanischen Stils kann noch die 1392 errichtete Jeschil Dschami in Isnik (Abb. 38) gelten. Als ein einfacher quadratischer Raum, der mit der vom Osten her längst geläufigen Kuppel überdeckt wird, zeigt sie bereits jenes Streben nach einheitlicher Raumgestaltung, das für die Folgezeit charakteristisch bleibt und das Hauptziel osmanischer Architektur wird. Daran können auch seldschukische Nachklänge, wie die der Medresenanlage, nichts ändern, indem die an den Hauptraum angeschlossenen Iwane allmählich verkümmern oder mit diesem zu einer Einheit zusammengezogen werden.** Auch der in gewissem Sinne an die arabische Pfeilermoschee gemahnende Versuch,*** einen großen Raum durch Aneinanderreihung vieler von Pfeilern



Abb. 36. Genienrelief vom Stadttor in Konia



Abb. 37. Genius aus einer Wandmalerei (Idikutschari)

* Vgl. Montani Effendi in „Ottomanische Baukunst" (Konstantinopel 1873), Seite 3 ff.

** Vgl. die Moschee Murads I. (1360 bis 1389), Grundriß bei Wilde, „Brussa", Fig. 6, und bei Diez, „Kunst der islamischen Völker", Abb. 168.

*** Zum Beispiel Ulu Dschami in Brussa (Wilde, Fig. 39; Diez, Abb. 169).



Abb. 38. Jeschil Dschami (Isnik [Nicäa])

getragener Kuppelzellen zu erzielen, entspricht zwar dem geometrisch addierenden Formgefühl der Türken und wirkt in der Anlage von Kaufhallen, Bädern und vereinzelt im Moscheebau fort,* steht aber doch vor dem durchgehenden Streben nach einem großen, von Stützeneinstellungen nicht behinderten Einheitsraume zurück. Damit tritt der türkische Geist — wenn auch zum Teil mit übernommenen Mitteln (Kuppel) arbeitend — zunächst erneut und unabhängig von der bereits vermischten seldschukischen Tradition wieder so deutlich wie je zuvor in Kraft. Alsbald macht sich aber auch da die Neigung zur Aufnahme, Verschmelzung und Aneignung von Fremdem geltend. Auf Betreiben seiner Mutter Nilufer Chatun schuf Murad I. (1359 bis 1389) die Organisation, derzufolge er Künstler und Arbeiter „aus den östlichen Reichen" wie auch griechische Bauleute kommen ließ,** aus deren Zusammenwirken abermals ein Neues kristallisierte, das bereits vor dem Betreten Konstantinopels einen



Abb. 39. Jeschil Dschami (grüne Moschee), Türumrahmung (Brussa)

* Siehe H. Glück, „Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter" („Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1919, Seite 153 ff.).

** Siehe Montani Effendi, a. a. O.



Abb. 40. Moschee Suleimans des Großen (Konstantinopel)



Abb. 41. Moschee Ahmeds III. (Konstantinopel)

hohen Grad von Reife erlangt hatte (Abb. 39) und unter Architekten wie Ilias Ali, dem Erbauer der Jeschil Dschami in Brussa, zielbewußte Wege ging. Dies ist gegenüber der geläufigen Meinung im Auge zu behalten, die annimmt,



Abb. 42. Jeni Valide Dschami (Konstantinopel)

daß die Türken beim Betreten Konstantinopels nichts Eiligeres zu tun hatten, als durch die Übernahme des Baugedankens der Sophienkirche, der durch Jahrhunderte bei den Byzantinern selbst keine Nachfolge gefunden hatte, sich eine neue Kunst zu schaffen. Ist dies schon deshalb kaum anzunehmen, weil

die Türken, denen man doch sonst gern alle Fähigkeiten abspricht, ohne eigene Tradition schwerlich auch nur die technische Leistung eines solchen Baues hätten bewältigen können, so stellt sich noch dazu heraus, daß die



Abb. 43. Moschee Suleimans des Großen, Hof mit Brunnen (Konstantinopel)

ersten Moscheebauten der Osmanen auf dem Boden der neuen Hauptstadt durchwegs in den Bahnen der bereits früher eingeschlagenen Richtung gehen und eine folgerichtige Entwicklung mit dem Ziele eines großen einheitlichen Raumbaues zeigen.* Denn auch die an Stelle der Apostelkirche erbaute

* Siehe H. Glück, „Östlicher Kuppelbau, Renaissance und St. Peter" („Monatshefte für Kunstwissenschaft", 1919, Seite 153 ff.).



Abb. 44. Moschee Suleimans des Großen, Hoffassade (Konstantinopel)

Moschee des Eroberers, die in jenem Sinne geltend gemacht wird, ging, nach türkischen Quellen zu schließen, in ihrer ursprünglichen Anlage in den Bahnen der frühosmanischen Architektur, deren konsequente Fortentwicklung fast von selbst zu dem Schema der Sophienkirche führte. Eine Anlehnung an diese findet denn auch tatsächlich erst später unter den großen Architekten Haireddin (mit dem Bau der Bajesidmoschee 1501 bis 1507) und durch Sinan (1489 bis 1578) statt. Als ein Hauptwerk des letzteren, des Großmeisters türkischer Baukunst, erscheint in diesem Sinne die 1550 bis 1556 erbaute Moschee Suleimans des Großen (Abb. 40), die wie die Sophienkirche einen mittleren, von vier Stützen getragenen Kuppelraum aufweist, der sich in der Hauptachse in zwei riesigen Halbkuppeln erweitert und seitlich noch durch Arkaden von Nebenschiffen abgetrennt ist. Doch schon hier zeigt sich das Streben nach einer Fortbildung über das vermeintliche ausschlaggebende Vorbild hinaus durch die weitere Öffnung der seitlichen Arkaden, die die Seitenschiffe in eine stärkere Beziehung zum Mittelraum bringen. Denn fast zugleich mit der Annäherung an das byzantinische Schema mußte der türkische Geist das Unbefriedigende dieser Lösung erkennen. Strebte er doch in seinem geometrischen, Raum und Masse nach allen Richtungen gleichwertig verteilenden Empfinden (vgl. Abb. 18 und 38) nach einer kubischen Gesamtform, derzufolge das Raumbild nach beiden Achsen in gleicher Weise in Erscheinung

treten mußte. Darin gehen denn auch die folgenden Bauten über den byzantinischen Richtungsbau hinaus; das Vorherrschen einer Richtung, das in der Sophienkirche als Ausdruck einer zeitlichen Aufeinanderfolge den antiken abendländischen Geist noch durchschlagen ließ, weicht dem in sich beruhenden Zentralgedanken. So ist zum Beispiel in der Moschee Ahmeds III. (Abb. 41) der Mittelraum nach allen vier Seiten von Halbkuppeln umschlossen, die ihrerseits wieder auf kleineren Halbkuppeln ruhen, welche das ganze Gefüge sinnreich zum umschließenden Kubus ausgleichen. Das Ganze ist dabei in jenem abstrakten Charakter gehalten, dem der Kräfte symbolisierende, organisch verbindende Charakter der Antike fehlt, der die einzelnen Teile als Selbständiges nebeneinanderreiht. Man beachte in diesem Sinne, wie das Aufruhen der Kuppel- und Halbkuppelbogen auf den unabhängig von ihrem Durchschnitt geformten Rundpfeilern keine Betonung erfährt, ja durch die Dekoration und die Stalaktitenüberleitungen geradezu verwischt ist. Ähnlich wie in der Gotik sind die Wände durch Auflösung in Fenster durchaus entmaterialisiert und noch dazu läßt der Mangel eines tragenden Gerüstes, wie es in der Gotik durch die durchlaufenden Lisenen und Rippen erscheint, die völlige Abstraktion von den tatsächlich wirkenden Kräften erkennen. Das Gefüge ist kein organisch wachsendes, sondern ein trigonometrisch abstraktes.

Dies kommt nicht minder am Äußeren der Moscheen zum Ausdruck. Auch da wird durch die nach allen Seiten gleichmäßige Aneinanderfügung der klar absetzenden Teile weit über die Sophienkirche hinausgegangen



Abb. 45. Moschee Selims I. (Adrianopel)



Abb. 46. Altes (Top kapu) Serai (Konstantinopel)

(Abb. 42). Während diese in erster Linie Innenbau war und am Äußeren die in einer flachen Silhouette verlaufenden Kuppelrundungen kaum aus der Masse hervortreten ließ, erscheint bei der osmanischen Moschee über dem Würfel des Unterbaues ein klar gegliederter Kuppelberg, in dem sich Haupt- und Nebenkuppeln als scharf getrennte Einzelposten zu der übergeordneten trigonometrischen Form der Pyramide zusammenschließen.

Mit der Schaffung des gedeckten Einheitsraumes hatte der Hof seinen Zweck als Versammlungsraum der Gläubigen verloren. Gleichwohl wird er in monumentalisierter Form beibehalten und wird nicht nur durch die addierende Reihung der umgebenden offenen Kuppelzellen im Sinne abstrakter Gesetzmäßigkeit ausgestaltet (Abb. 43), sondern erhält noch seine besondere innerliche Bedeutung als ein neutraler Vorraum, der das Heiligtum von der umgebenden Außenwelt scheidet. Die Monumentalanlage sucht diese Isolierung des Baukörpers noch dadurch zu steigern, daß dieser samt dem Vorhofe von einem weiteren freien Areal umgeben ist, von dem aus die mächtige Schauwand eines Portalbaues im Sinne eines ägyptischen Pylons etwa nach dem Innenhof führt (Abb. 44). Aber nicht genug an dem. Dieses von einer niedrigen Mauer umgebene Areal ist nochmals von einem freien Platze eingeschlossen, um den sich in geschlossener Reihe Schulen,



Abb. 47. Eingang zum Serai und Ahmedbrunnen (Konstantinopel)

Bibliotheken, Armenküchen, Krankenhäuser und Bäder reihen. So bildet die monumentale Moscheeanlage innerhalb der Stadt gleichsam eine Stadt für sich (Abb. 45). Während im gotischen Stadtbild der Dom organisch aus dem Stadtganzen herauswächst und mit dem Gewirre der umgebenden Häuser geradezu verschmilzt, ist ein größerer Kontrast, als er hier zwischen dem einheitlichen Grundplan der auf den wirksamsten Höhepunkten der Stadt errichteten Moscheekomplexe und den winkeligen, von oft windschiefen und altersschwachen Häusern eingefaßten Straßen besteht, kaum zu denken. In der künstlerischen Auswertung dieses die unumschränkte religiöse Macht ausdrückenden Gedankens der Isolierung und Monumentalisierung der Moschee im Stadtbilde hat vor allem Sinan Höchstleistungen geschaffen, gegen die die gleichzeitigen Versuche eines Michelangelo um so tragischer wirken, als dort ein ähnliches großzügiges Wollen durch die äußerlichen Verhältnisse unterbunden wurde. Die von Sinan errichtete Selimije von Adrianopel (Abb. 45) mag darin zusammen mit der Suleimanije in Konstantinopel als ein Höhepunkt bezeichnet werden. Die kubische Masse des Moscheekörpers erscheint in kontrastreicher Steigerung zwischen die vier Koordinaten der nadelförmigen Minarette eingespannt und das Ganze, von

einer unendlichen Reihe von Kuppeln und Kuppelchen umgeben, nicht nur der Höhe, sondern auch dem Grundrisse nach als ein im höchsten Maße Selbständiges aus der Umgebung herausgehoben.

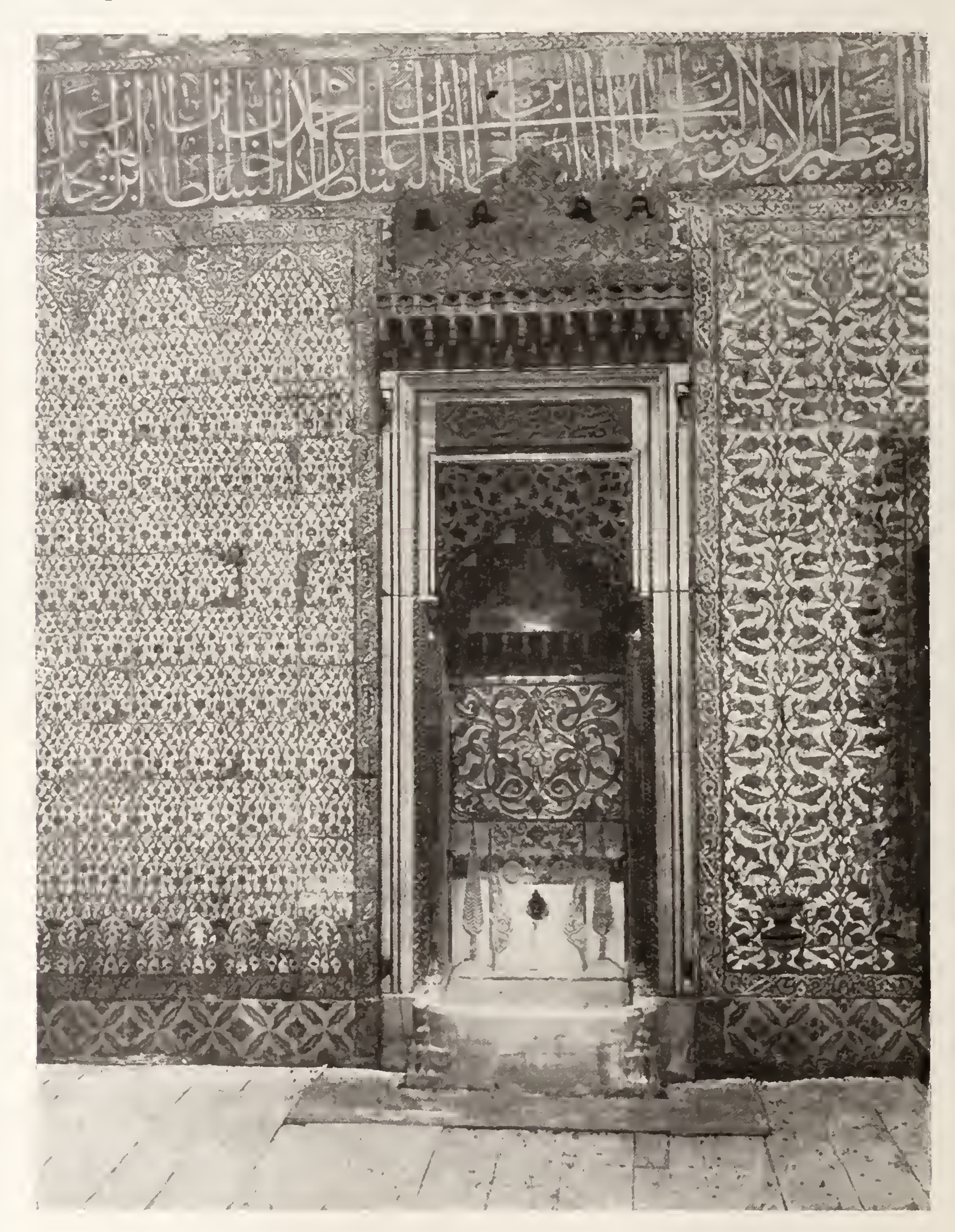


Abb. 48. Altes Serai, Fliesendekor und Wandbrunnen (Konstantinopel)

Ganz anders der Palastbau. Wo wir in Europa gewohnt sind, mit riesigen Massen und mächtigen Fassaden zu prunken, dort tritt uns, der Intimität des orientalischen Familienlebens entsprechend, ein nach außen von der gewöhnlichen Bauart kaum unterschiedenes bescheidenes Neben-

einander pavillonartiger Gebäude entgegen, die inmitten der von hohen Mauern umgebenen ausgedehnten Parkanlagen verstreut sind (Abb. 46). Nur zu den durch einige Höfe getrennten, in ihrer Außenarchitektur aber



Abb. 49. Altes Serai, Bagdadkiösk, Inneres (Konstantinopel)

ebenfalls kaum hervortretenden Repräsentationsbauten führt eine hohe, in einfachen Formen gehaltene Pforte (Abb. 47).

Um so reicher ist aber das Innere ausgestattet. Zu dem Blau, Grün und dem türkischen Rot des auch sonst geläufigen Fliesenschmuckes der Wände

(Abb. 48) tritt hier noch der besonders wertvolle Goldlüster hinzu. In farbigen Glasuren sind auch die Schriftfriese gehalten, die statt Bilderschmuckes die Wände zieren und deren geistvolle Züge von dem Orientalen tatsächlich nicht bloß als Schmuck, sondern als hohe Kunst gewertet werden.



Abb. 50. Türbe Suleimans des Großen (Konstantinopel)

Die Räume, in ihrer Aufteilung und Ausstattung von vornherein als ein künstlerisch Fertiges gedacht (Abb. 49, 55), entbehren im wesentlichen eines beweglichen Mobiliars und lassen dadurch noch die Gepflogenheiten der Zeltbewohner nachwirkend erscheinen. Nur Teppiche und Sophas bilden die Ergänzung der Ausstattung und zum Aufbewahren von kunstgewerblichen oder Gebrauchsgegenständen dienen kleinere Wandnischen (Abb. 49, vgl. auch Abb. 10) oder größere Vertiefungen in den Mauern, die durch Türen

von kostbarer Einlegearbeit in Holz, Elfenbein und Perlmutter verschließbar sind. Farbige, in Stuckgitter gefaßte Gläser verteilen das Licht in märchenhaftem Spiel. Gegenüber der klaren Monumentalität der Moscheen, in der eigentürkischer Geist sein Höchstes leistete, tritt hier der ganze malerische



Abb. 51. Türbe Suleimans des Großen, Innenansicht (Konstantinopel)

Reichtum und die blumige Phantasie jener Kulturen in Erscheinung, deren Bestes die Türken auf ihrer Wanderung von Ost nach West aufgenommen hatten.

Eine Zwischenstellung zwischen religiösem Monumentalbau und der intimen Art des Profanbaues nehmen in gewissem Sinne die Türben

(Mausoleen) ein, insofern sie die überlieferte Großzügigkeit der Kuppelgräber (Abb. 18) mit dem reichen Schmucke besonders des Inneren der Wohnbauten verschmelzen (Abb. 49). Darin mag wohl der alte orientalische Gedanke, nach dem das Grab als die Wohnung des Verstorbenen gilt, erhalten geblieben sein. Als eines der schönsten Beispiele gebe ich (Abb. 50) die Türbe Suleimans I. († 1566), die den neben dem quadratischen typischen achteckigen Grundriß zeigt und in der unteren Hälfte mit einem umlaufenden Laubengang umgeben ist. Die einfache geometrisierende Aufteilung der Außenwände durch farbige Rahmungen sowie die Hell-Dunkel-Wirkung der Arkaden und Fensteröffnungen nimmt auch hier dem Bau alles Struktive und Tektonische. Die reichere Gesimsbildung und die bei aller Einfachheit zierlichere Detailbildung bereitet aber bereits auf die Pracht des Inneren vor (Abb. 51), das fast eher einer Festhalle als einer Totenstätte gleicht. Denn selbst die strenge und einfache Form der Kenotaphe des Sultans und seiner Familie ist vielfach durch die buntgestickten Tränentücher verhüllt und dem farbigen Prunk angeglichen, der durch edle Steinsorten, Fliesen und Einlegearbeiten oder durch Bemalung hergestellt ist. An dem vorliegenden Beispiel (Abb. 51) mag vor allem auf die farbige Musterung der Bogenstirnen und -leibungen und auf das unterhalb der Kapitelle laufende Gesimsband verwiesen werden, wo helle und dunkle Palmettengebilde in reziprokem Sinne ineinandergreifen, sowie auf die in unendlicher Reihung komponierten Muster der Decke. Gerade in solchen Musterungen, wie sie die Kuppeln (vgl. auch Abb. 21) und in rein geometrischer Form vor allem die Pavimente der Bäder (Abb. 52) schmücken, hat der türkische Geist seinen entsprechendsten Ausdruck gefunden. Denn dadurch, daß hier selbst der abstrakt geometrische Zusammenhang kein in sich Geschlossenes und eindeutig Bestimmtes bleibt, sondern das Element des einen Motivs zugleich das eines oder mehrerer anderer sein kann, indem einmal dieser, einmal jener Linienzusammenhang in die Augen springt, wird selbst die abstrakte, dem Organischen übergeordnete Gesetzmäßigkeit einem Unendlichen, konkret nicht Faßbaren untergeordnet. So wird das Ornament zum

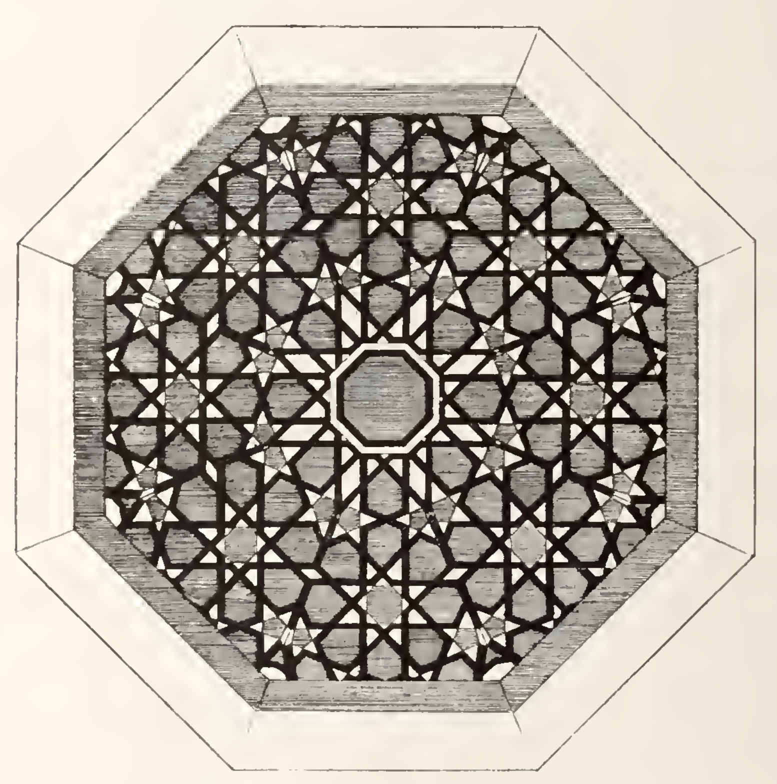


Abb. 52. Aja Sofia-Bad, Paviment (Konstantinopel)

Ausdruck jener Philosophie, die das Individuum als Organisches dem Fatum als der abstrakten Gesetzmäßigkeit unterordnet und letzteres als den Ausfluß eines uns in seinem Einzelwirken Unbegreiflichen, eines Unendlichen ahnt.

Die Bauten, an denen der kunstgewerbliche, dekorative Charakter der osmanischen Architektur am stärksten zum Ausleben gelangt, sind die



Abb. 53. Bereket Sadeh-Brunnen (Konstantinopel)

Brunnen, die als Stiftungen vornehmlich religiösen Charakters an keinem öffentlichen Gebäude, fast an keiner Straßenecke, noch in den Höfen von Moscheen und Häusern fehlen. Viererlei Arten von Brunnen können unterschieden werden: 1. Der Auslaufbrunnen (Tschesme), der zur Versorgung mit Nutzwasser dient und etwa unserem Marktbrunnen entspricht. Doch ist er selten freistehend, sondern meist an der Wand eines Gebäudes in der

Art einer Verkleidung oder als Nische (Abb. 48) angebracht und mit einem Schutzdach gegen die Sonne versehen. Das Wasser wird in einem vorgestellten Steintrog abgeleitet (Abb. 53). Ähnlich sind 2. die Waschbrunnen (Schadrewan) mit einer Reihung von Ausläufen an den Außenwänden der Moscheen angebracht oder sie sind als kleiner Pavillon in deren Höfen aufgestellt (Abb. 43). 3. Der Trinkbrunnen (Sebil) erscheint auf Plätzen und Straßenecken in Form eines Kiosk, aus dem ein Priester durch reich verzierte Bronzegitter den Vorbeigehenden Wasser in kupfernen Schalen reicht (Abb. 47). 4. Zierbrunnen (Selsebil) oder Springbrunnen (Fiskijeh), wie sie in Gärten und Häusern und in den Ruhesälen der Bäder aufgestellt sind. Die ersteren (Abb. 54) sind ähnlich den Tschesmes gebildet, verteilen aber das ausfließende Wasser durch kleine Becken in Form von Kaskaden, um durch ein melodiöses Geplätscher die umgebende Ruhe angenehm zu durchdringen. Die Springbrunnen (Abb. 55) sind kleine pagodenartige Häuschen von durchbrochener Arbeit inmitten eines reichverzierten Bassins oder sie zeigen ein mehrfaches Übereinander muschelförmiger Schalen mit Einlagen verschiedenfarbiger Marmorsorten.

Abb. 54. Selsebil in einem Privatgarten (Bosporus)

Vielfach findet sich auch eine Verschmelzung von Tschesme und Sebil, indem diese die Seitenmitten eines eigenen Gehäuses einnehmen, jene an den Ecken ausbauchen. Besonders aus der Zeit

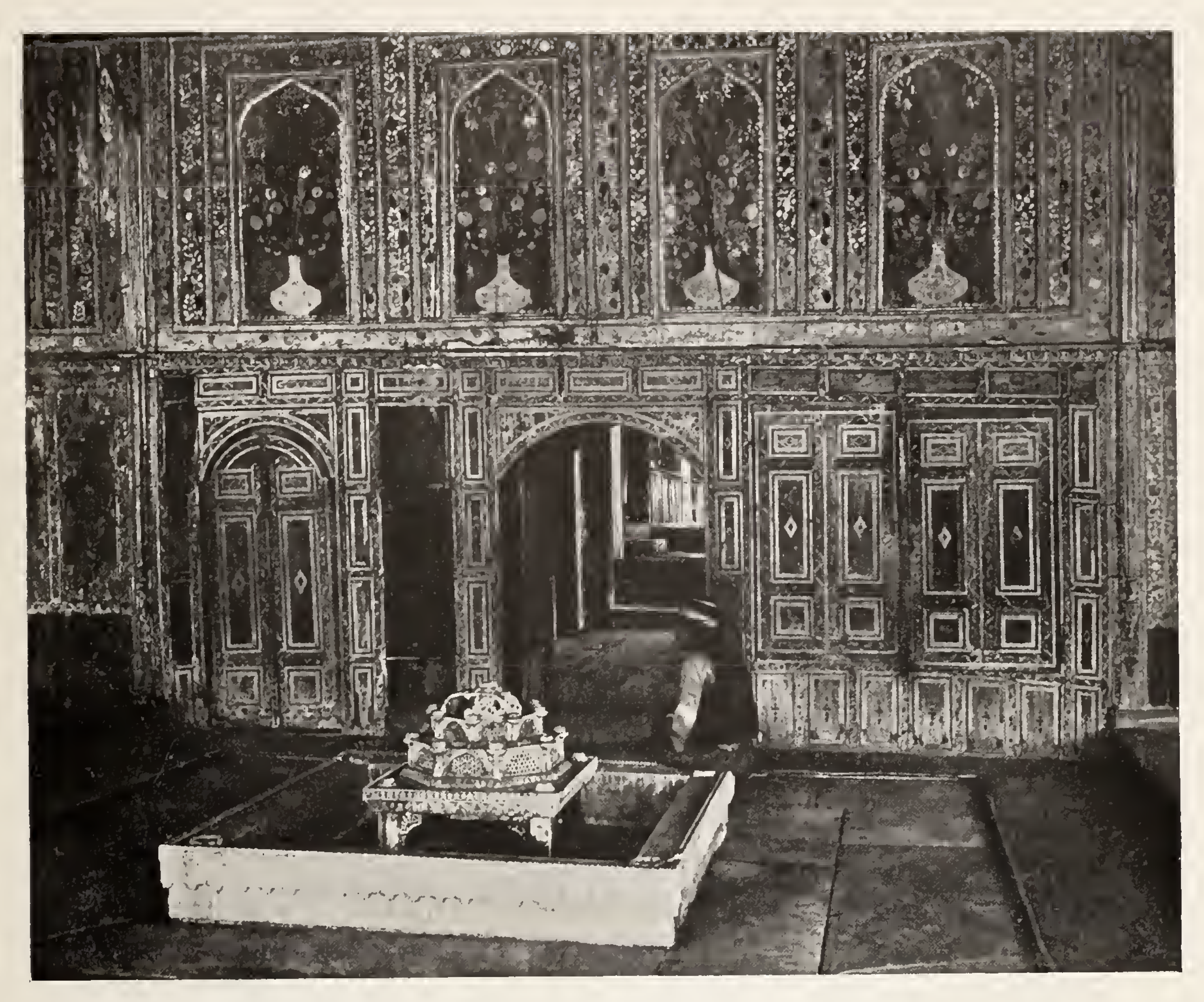


Abb. 55. Zierbrunnen in einem Privathause (Bosporus)

Achmeds III., in der der kunstgewerbliche Geist eine besondere Blüte zeitigte, sind Prachtstücke solcher Brunnenhäuser erhalten (Abb. 47, 56). Hier mengt sich die Akanthusranke des europäischen Barock mit persischen Blumenvasen und abstrakten Arabesken, die nie fehlenden Verse in goldener Zierschrift, auf mitisgrünem oder blauem Grunde von roten Streifen umrahmt, künden in Chronogrammen das Jahr der Errichtung. Die scheinbar einander widersprechenden Stilelemente sind in einem einheitlichen Gesamtaufbau zusammengefaßt, ohne einander zu widerstreiten, vielmehr in ihrer Wesenheit einander angenähert. Die Blumenranken zeigen stark arabeske Züge durch Verwachsen zweier gegenständiger Rankenstile zu gemeinsamen Trägern einer Blatt- oder Blütenform, aus der selbst wieder Rankenschößlinge entwachsen können, oder durch Einführung palmettenartiger Blattbildungen, von Herzstäben und dergleichen (Abb. 57). Die Arabesken bekommen dagegen einen stärker vegetabilen Zug, die abstrakte Palmette — vielfach noch rein neben den Blattranken erhalten — wandelt sich vielfach in natürliche Blütengebilde, ohne freilich Abbild einer bestimmten Gattung zu werden (Abb. 58 rechts). In einzelnen Feldern schließlich erscheinen

Fruchtkörbe und Blumenvasen mit Rosen und Nelken, den Lieblingsblumen Persiens (Abb. 59, vgl. auch Abb. 53, 58). Als die Quellen dieser naturalisti-

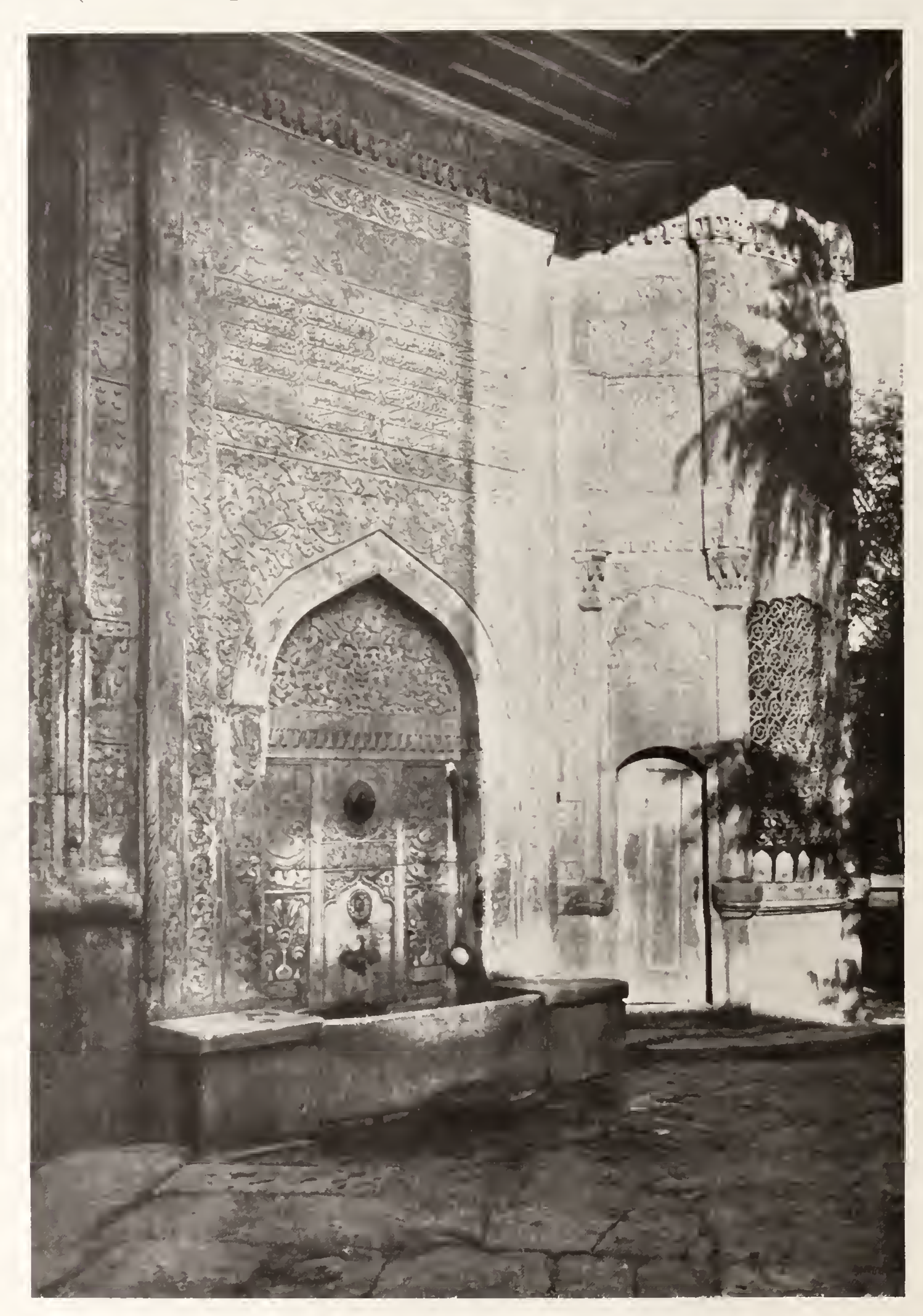


Abb. 56. Brunnen beim Asab Kapu (Konstantinopel-Galata)

schen Tendenzen sind in gleichem Maße der Osten und der Westen zu erkennen. Wie zur Zeit der Seldschuken das Zusammenwirken darstellender Westkunst und darstellender Ostkunst zu einem Durchbrechen des Gesetzes

der Bildlosigkeit des Islams führte, so durchsetzt persisches und europäisches Naturgefühl die abstrakte Rhythmik des nachwirkenden nomadischen Geistes. Immer aber ist es nur das Detail, das solchermaßen beeinflußt wird. Im Gesamtaufbau bleibt es bei einer untektonischen, einzelne Teile, wie gerade und gebogene Wandflächen, Nischen, Schriftfelder, Ornamentflächen etc. aneinanderreihenden Art der Auffassung, wobei das Ornament — ohne symbolisch eine bauliche Funktion auszudrücken — füllend, rahmend oder unendlich reihend, nie organisch verbindend verwendet wird. Darin bleibt der alte Geist lebendig, das Internationale erscheint auch hier durch die Verwertung nach eigenem Geiste gebunden. Dieser erreicht seine stärkste Wirkung in jenem Materialgefühl und in jener Farbenfreudigkeit, die wir bereits an den türkischen Altsachen wahrgenommen haben. Soweit nicht von vornherein farbige Steinsorten verwendet werden, erhalten die Ornamentfüllungen gegenüber dem Glanz der Marmorflächen ihre Wirksamkeit durch Vergoldung auf blauem, blaßgrünem oder rosa Grund, bei den naturalistischen Details durch zartere Tönung. Allenthalben sind in die Marmortafeln Bronzeknöpfe eingesetzt (Abb. 58), deren zierliche Durchbrucharbeit mit der der Gitter konkurriert. Über das Ganze breitet sich das schattende Holzdach, dessen ausbuchtende Schwingungen an ostasiatische Pagoden und dessen geschnitzte Unterseiten an das zierliche Rocaille- und Gitterwerk des Rokoko gemahnen. Stehen wir hier doch in einer Zeit,



Abb. 57. Detail vom Brunnen Achmeds III. (Konstantinopel-Top Hane)



Abb. 58. Detail vom Brunnen beim Asab Kapu (Konstantinopel-Galata)



Abb. 59. Detail vom Brunnen Achmeds III. (Konstantinopel-Top Hane)

in der der weiteste Osten (Japan) mit dem europäischen Westen (Rokoko) in regsten gegenseitigen Austausch getreten ist, der hier in Konstantinopel, als einem gegenüber beiden Kulturwelten indifferenten Boden, zu dieser eigentümlichsten Blüte führte.

So erfüllt sich hier die Aufgabe der Türken in einem nationalen Internationalismus, der ihnen schon in die Wiege mitgegeben war. Wenn man sich vor Augen hält, daß die letzte Kraftentfaltung türkischer Kultur unter den Osmanen gerade in eine Zeitspanne fällt, in der das Abendland seine größten Schöpfungen, die gotischen Dome des Nordens, vollendete und die Werke der Renaissance aufzuweisen hat, und bedenkt, daß die türkischen Schöpfungen dieser Zeit sich jenen an künstlerischer Größe ohneweiters anreihen lassen, ja daß die Großen und Größten des Abendlandes, wie Bellini, Rembrandt und Goethe von dieser Kunst die wertvollsten Anregungen erhielten, so wird man diesem Volke die Anerkennung auf künstlerischem Gebiete nicht versagen dürfen. Freilich dürfen wir bei der Beurteilung des Fremden nicht die uns geläufigen Maßstäbe des Eigenen anlegen, sondern es aus seinen eigenen Schöpfungen heraus zu verstehen suchen. Wenn uns hier eine Kunst entgegentrat, der der Sinn für den organischen Zusammenhang der Naturgestalt fremd ist, so ist dies, wenn man nicht subjektiv von dem uns Geläufigen aus urteilt, kein Mangel, sondern eben der Ausdruck einer anderen Geistigkeit, die der Umwelt anders wertend gegenübersteht als wir. Denn wie uns der Sinn für das Organische seit alters im Blute lag und unser Denken als ein rückschauend verbindendes (historisches) und aus dem Gegenwärtigen in die Zukunft vorschauendes und vorsorgendes bestimmte, so erscheint das Denken, wie es uns bei den Türken entgegentritt, als ein an die Gegenwart geheftetes. Das Einzelding und so auch das eigene Leben erscheint ihm als ein Teil für sich, der losgelöst von einer kausalen Verkettung in bezug auf Zeit oder Umwelt unter einer abstrakten Gesetzmäßigkeit steht. Nicht der Kosmos ist das Bestimmende, sondern das Fatum.

KÜNSTLER IM KUNSTHANDWERK VON HERMANN TRENKWALD-WIEN

DIE Frage nach der Anteilnahme bedeutender Künstler an der Entwicklung des Kunstgewerbes muß einmal einer gründlichen zusammenfassenden Bearbeitung unterzogen werden; es ist eigentlich verwunderlich, daß dies nicht bereits geschehen. Unsere Zeit, deren ältere Generation die durch schöpferische Einflußnahme der Künstler gekennzeichnete Erneuerung des Kunsthandwerks miterlebt hat, erscheint für eine solche Aufgabe besonders geeignet, man möchte ihr aus dem Werdegang der eigenen Zeitkunst heraus eine starke Witterung für die hier in Betracht kommenden Dinge zusprechen. Im folgenden seien vorläufig nur einige Anhaltspunkte für die Behandlung dieser Fragen gegeben.

Art und Umfang der Einwirkung von Künstlern auf das Kunsthandwerk ist zu verschiedenen Zeiten verschieden, es gibt Zeiten, in denen eine solche überhaupt nicht vorhanden. So kennt die mittelalterliche Werkstattkunst noch keine Scheidung von Künstlern und Handwerkern in unserem Sinne. In der Klosterkunst der vorromanischen Zeit ausgebildet, blieb dieses Verhältnis auch, als große Laienkünstler führend geworden, und auf ihm beruht der einheitliche künstlerische Geist, der aus den einzelnen mittelalterlichen Arbeiten spricht, ihre innere Größe und eigenartige Wirkung. Es erschiene wie ein Sakrileg am Geiste des Kunstwerks, wollte man etwa supponieren, ein Architekt hätte eines der Goldschmiedewerke entworfen, ein Goldschmied nach dem Entwurf nur die Ausführung innegehabt.

Die mittelalterliche Künstlerpersönlichkeit wurzelt in der Werkstatt und geht in ihr auf. Künstler wie Handwerker sind Dienende, vorwiegend der Kirche, und namenlos.* Nennt sich im Zeitalter des romanischen Stils einmal der Künstler auf einer Arbeit, so geschieht es in der bescheidensten Weise, wofür zum Beispiel die Bezeichnung des Maurinus-Schreines in Köln kennzeichnend ist.**

Das Bild einer mittelalterlichen Künstlerwerkstatt gewinnen wir aus der Schedula diversarum artium des Theophilus Presbyter und aus dem Traktat Cenninis, dessen Atelier gemäß seiner noch ganz zünftigen und handwerksmäßigen Ausgestaltung alle Arten gewerblicher Arbeiten ausgeführt hat, das Bemalen von Fahnen, Schildern, Truhen, Vorzeichnungen für Sticker und Zeugdrucker, selbst das kunstgerechte Schminken der Damen. „Handwerk und Kunst, ars mechanica und liberalis, sind noch einträchtig beisammen.“***

* Über die Stellung des mittelalterlichen Künstlers und seine allmähliche Befreiung aus der handwerklichen Zunft vgl. Schlosser, „Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte“, I, Wien 1914, Seite 79 ff. und VI, 1919, Seite 106 ff.

** Vgl. von Falke „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“. Frankfurt am Main, 1904, Seite 41.

*** Schlosser, a. a. O., I, Seite 101.

Schon zur Zeit der Gotik aber wird vielfach nach Vorlagen von Künstlern gearbeitet. Deutlich ist im XV. Jahrhundert ein Eingreifen der Künstler zu erkennen, der Künstler, deren Individualität nun zu erstarken beginnt, indem sie sich immer mehr von den Fesseln handwerklicher Zunft befreit. Zu einem solchen Eingreifen drängte übrigens auch die Entwicklung des Kunsthandwerks an sich, denn die Formensprache der Gotik, vorwiegend aus allgemeinen architektonischen Elementen bestehend, war individuelleren Schöpfungen nicht günstig.* Den Arbeiten nach Vorlagen von Künstlern kam, der üblichen Produktion gegenüber, eine besondere künstlerische Note zu, die im handwerklichen Betrieb nicht zu gewinnen war. Es ist hier an Blätter wie Schongauers Rauchfaß, Israhel van Meckenems Bischofsstab sowie an ornamentale und figürliche Vorlagen des Meisters E. S. zu erinnern.

Der Ornamentstich tritt nun ins Leben, der mit Recht von Lichtwark als „ein Ergebnis der Lostrennung des Künstlers vom Handwerker" bezeichnet worden ist. Vom Ornamentstich sind freilich die bloßen Werkzeichnungen abzusondern, aber auch so erscheint die Anzahl der erhaltenen gotischen Ornamentstiche als eine beträchtliche. Wir kennen auch Beispiele ihrer Verwertung. Hiezu kommt noch die Benutzung von Stichen, welche zunächst gar nicht als „Vorlagen" gedacht waren.** Der Künstler beginnt sich im Handwerk zu regen und es ist vor allem die Goldschmiedekunst, die daraus Nutzen zog.

Im Vergleich zur Entwicklung des Ornamentstiches als Vorlage während des XVI. Jahrhunderts muß für das XV. und den Beginn des XVI. Jahrhunderts die Einflußnahme der Künstler noch als sporadisch bezeichnet werden. Die Künstler geben nichts Neues, nur eben alles viel künstlerischer.

Die Situation ändert sich mit dem Eindringen der neuen Formen der Renaissance. Diese wurden von den jungen Leuten mit Eifer aufgegriffen und in zahlreichen Ornamentstichen, Model- und Kunstbüchlein propagandistisch verwertet.*** Es ist schon des öfteren darauf hingewiesen worden, daß die Spätgotik ein durchaus lebensvoller Stil gewesen sei und daß keine innere Notwendigkeit vorlag, die alten Bahnen zu verlassen. Als historisches Urteil Nachgeborener ist dies richtig, es verleitet aber zu Ungerechtigkeiten in der Einzelbeurteilung, vor allem zu einer allzu starken Betonung des Begriffes der Mode bei diesem Anlaß. Gewiß gab es Mitläufer der neuen Richtung, aber man braucht sich nur Dürers Ringen mit der neuen Form-

* Albert Brinckmann, „Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance", Straßburg 1907, Einleitung.

** Über Art und Umfang der gotischen Ornamentstiche vgl. Lichtwark, „Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance", Berlin 1888, Seite 10 ff. — Lehrs, „Über gestochene Vorlagen für gotisches Kirchengerät" in der „Zeitschrift für christliche Kunst", 1893, Seite 65 ff. — Über Verwertung von Stichen vgl. A. Brinckmann, a. a. O., Seite 6 f., Lehrs im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", Band XVII, und H. Schmitz, „Die Glasgemälde des Kunstgewerbemuseums in Berlin", 1913, Seite 109.

* Lichtwark, a. a. O. — Déri, „Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des XVI. und XVII. Jahrhunderts", Berlin, 1906. — Auf den Ornamentstich ist neuerdings durch die jüngste Publikation des Österreichischen Museums (Ritter, „Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung", 1919) die Aufmerksamkeit gelenkt worden.

gebung zu vergegenwärtigen, um die Grundlage für ein feineres psychologisches Erfassen der damaligen Situation zu gewinnen. Peter Flötner und den Kleinmeistern war es Gewissenssache, die fremde Kunstweise, die ihnen unbedingt höherstehend erschien, zu verbreiten. Sie griffen in das ganze Kunstgewerbe ein.

Der praktischen Bedeutung der Ornamentstiche, die sich nicht allein auf die Kleinkunst, sondern auch auf die Architektur erstreckte, ist bisher bloß für die deutsche Frührenaissance nachgegangen worden. Albert Brinckmann gibt in seinem Buche* zahlreiche Beispiele von Übertragungen italienischer, niederländischer und deutscher, vorwiegend Aldegreverscher Ornamentstiche auf Kacheln, Schnallen, Pilasterfüllungen, Schnitzereien, Dolchscheiden usw. Man verfährt bei Benutzung des Stiches ganz willkürlich, nimmt nicht Rücksicht auf seine Größe, verwendet ihn zu verschiedenstem Material. Doch findet nur in den seltensten Fällen ein wirkliches Kopieren statt, die Lust, Eigenes zu geben, bricht beim Kunsthandwerker immer wieder durch.

Bei einem solchen Eingreifen der Künstler in das Kunsthandwerk wird es für dieses zum Schicksal, wie weit, künstlerisch genommen, der Eingriff geht. So ist es für die deutsche Goldschmiedekunst bestimmend gewesen, daß eine wirklich befreiende Tat weder damals noch auch später zu verzeichnen ist. Unter Dürers Pokalentwürfen gehört der bekannte Doppelbecher vom Jahre 1526** mit zu den vorgeschrittensten Dürerscher Kunst. Altdorfer, auf den der Renaissancetypus der Schale auf Fuß zurückzugehen scheint, Peter Flötner, Virgil Solis, Holbein, der Meister von 1551 und andere beschäftigten sich mit Gefäß- und Geräteformen mannigfacher Art und die Praxis zeigt eine mit der Künstlerzeichnung ziemlich gleichgehende Formentwicklung. Aber zu einer solchen Freiheit des Künstlerischen wie Cellini bei seinem Salzfaß für Franz I. ist kein deutscher Künstler gelangt. Jamnitzers berühmter Tafelaufsatz reicht in bezug auf künstlerische Klarheit an das Werk Cellinis nicht heran und man muß schon weit zurückgehen, bis auf eine Aachener Arbeit des XIV. Jahrhunderts, auf das Armreliquiar des heiligen Simeon,*** um auf ein Kunstwerk ähnlicher Freiheit und Größe zu stoßen. Bezeichnend für die Lage in der damaligen deutschen Goldschmiedekunst ist die starke Entfaltung der Neugotik von 1600 in diesem Kunstzweige, von Nürnberg ausgehend.† Die Überfülle der Formen und das Überwuchern der leer gewordenen Ornamentik war in keinem Zweige des Kunsthandwerks so fühlbar geworden wie in dem der Goldschmiede.

Eine Einflußnahme von Künstlern auf das Kunstgewerbe liegt naturgemäß dort besonders nahe, wo es sich um ein ausgesprochenes Grenzgebiet zwischen Kunst und Kunsthandwerk handelt wie bei den Gobelins.

* Siehe Anmerkung Seite 48.

** Abgebildet bei Wölfflin, „Die Kunst Albrecht Dürers“, 1905, Seite 242.

*** Abgebildet bei v. Falke, „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“, Frankfurt, 1904, Tafel 114.

† v. Falke, „Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Renaissance“ im „Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen“, Band 40/2, 1919.

Im XV. Jahrhundert war ein dekorativer Wandteppichstil gefunden, in Deutschland charakterisiert durch Stellung flächig behandelter Figuren auf einen in gleich starken Farben gehaltenen gemusterten Hintergrund, in Frankreich-Burgund durch Häufung von Figuren übereinander sowie starke Betonung dekorativer Details der Darstellung. Seit der Wende des XV. Jahrhunderts greifen große Künstler in die Entwicklung ein. Raffael, Rubens, Lebrun, Coypel, Boucher — sie alle bedeuten Etappen von einem dekorativen Teppichstil weg zum Bildmäßigen und Figürlichen, wobei Rubens das in dieser Hinsicht Ausgeglichenste und dem Gobelincharakter Entsprechendste schuf, bis man schließlich zu direkter Übertragung von Porträtbildern gelangte. Die Bildwirkerei hatte damit ihr Eigenleben gänzlich aufgegeben, sie begnügte sich, mit der Malerei zu wetteifern. Damit war das Rad der Entwicklung heißgelaufen.

Wenn nun wieder Künstler in einem solchen Entwicklungsstadium reformierend eingreifen, so stellt sich das Problem für sie vor allem nach der technischen Seite hin. Denn die Situation gibt sich in diesem Falle so, daß das technische Können (im weitesten Sinne des Wortes genommen) das künstlerische überwuchert hat.

Es ist überhaupt wichtig, stets zu erkennen, in welchem Verhältnis sich diese beiden eben genannten Faktoren zueinander befinden. Sie können beide zugleich auf höchster Stufe ihrer Entwicklung stehen, wir sprechen dann von „Klassik“ in der Kunst. Sie können aber auch in gleicher Gebundenheit bleiben, wie etwa im romanischen Stil oder es kann das künstlerische Können das technische übertreffen, dieses über sich selbst hinausführend. Das geschieht in Zeiten großen künstlerischen Werdens und des Eingreifens bedeutender Persönlichkeiten. Wo wir ein derartiges Verhältnis zwischen den bezeichneten Faktoren sehen, können wir stets die Einflußnahme von Künstlern annehmen.*

Übertrifft aber das technische Können das künstlerische, wie in Zeiten des Virtuosentums, da das künstlerische nur mehr als dünnes Geriesel im breiten Bett technischen Raffinements erscheint, so gibt es nur einen Ausweg für einen neuschöpferischen Meister: er greift zur primitiven Technik, um künstlerisch desto mehr ausdrücken zu können. So geschah es auch, als Künstler unserer Zeit wie Eckmann, Thoma, Munthe die Wiederbelebung der Gobelinkunst in Angriff nahmen. Der Entwurf betonte den textilen Charakter, für die Ausführung war der primitivste Wirkstuhl vorgesehen.

Ähnliche Vorgänge waren beim Einsetzen der modernen Bewegung auch auf anderen Gebieten bemerkbar. So ging man in der Goldschmiedekunst vor allem wieder vom Material und seiner Behandlung aus, suchte bei einfacher Formgebung und ebenso primitiver Technik (Hammerarbeit) die Eigenschaften des speziellen Materials zu feinster künstlerischer

* So ist das wundervoll behandelte, alle technischen Schwierigkeiten überwindende Rankenwerk des alten orientalischen Teppichs sicherlich durch persische Hofkünstler in die Teppichkunst gelangt, während die volkstümliche Stufe etwa durch einen gleichzeitigen armenischen Teppich mit seiner technisch gebundenen Zeichnung von eckigen Tier- und Rankenfiguren gekennzeichnet ist.

Wirkung zu bringen. Arbeiten van de Veldes wären hier gleicherweise heranzuziehen wie solche Olbrichs, Behrens' oder Hoffmanns. Ohne daß der Künstler über den Techniker das Übergewicht gewonnen hätte, wäre ein Vorschritt unmöglich gewesen.

Die bisherige Erörterung bezog sich auf Beeinflussungen breiter und tiefgehender Natur, jeweils hervorgerufen durch die allgemeine Lage in der Kunst. Es gibt aber auch Einwirkungen, die nur von der Übermacht einer künstlerischen Erscheinung ausgehen. Rubens in seinem Verhältnis zum gleichzeitigen belgischen Kunstgewerbe wäre hier vor allem zu nennen.* Wirkungen dieser Art können ganz ohne direkte Absicht der Künstler selbst erfolgen, wenn ihre Ausdrucksform mehr oder weniger Gemeingut geworden. Wir sprechen von einer Michelangeloschen Richtung im italienischen Möbel, wir sehen in den Istoriati-Majoliken die Übertragung des Michelangelesken großen Gedankens der Verdrängung des Ornamentes durch die menschliche Gestalt auf die Keramik und finden als Reaktion gegen diese Richtung die Kunst eines anderen großen Meisters, lange nach seinem Tode, ausgespielt: die Groteskornamentation Raffaels.

Von Lionardo sind kunstgewerbliche Entwürfe erhalten. Auf ihn geht das von Dürer kopierte und auch von anderen deutschen Ornamentisten aufgegriffene Knotenwerk zurück. Degengriffe, ein reichornamentierter Zirkel, eine Tasche, Embleme, Geschützläufe, ein Gitter, Buchstaben und anderes finden sich unter Lionardos Zeichnungen. Die Dekoration der Sala delle Asse ist von höchstem Interesse. Wie weit etwa Festdekorationen und Kostümfiguren des Meisters Einfluß nahmen, läßt sich heute freilich nicht mehr feststellen. Man wird aber weit mehr als bisher den kunstgewerblichen Entwürfen und Zeichnungen großer Meister nachgehen müssen. Sie bergen stets Probleme in sich, die abseits der breiten Bahn des Handwerklichen liegen, und bilden die fruchtbarste Unterlage für ein durchgeistigteres Erfassen des kunsthandwerklichen Schaffens einer Zeit.

Es kann nicht Aufgabe dieser ersten knappen Behandlung der Frage sein, im einzelnen auf all die Fälle hinzuweisen, wo Künstler als bloße Mitarbeiter im Kunsthandwerk erscheinen. Besonders in Italien sind frühzeitig namhafte Künstler zu den verschiedensten kunstgewerblichen Arbeiten herangezogen worden. Es sei nur, auf dem textilen Gebiete, an Musterzeichnungen Jacopo Bellinis für Gewebe und an Prachtstücke der Webekunst von Antonio Pollajuolo erinnert.** Es sei ferner die Beteiligung bedeutendster Künstler an der Ausschmückung der Cassoni erwähnt.***

Nur auf jene Tatsache muß noch etwas näher eingegangen werden, durch welche die Einwirkung der Künstler auf das Kunsthandwerk zu einem direkten System erhoben wurde: auf die Kunstförderung Ludwigs XIV. durch Begründung der Manufacture royale. Zum Übergewicht der künstlerischen

* Seinen fast autokratischen Einfluß schildert Dreger in „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes", Berlin, II, Seite 7 und 83.

** v. Falke, „Kunstgeschichte der Seidenweberei", Berlin, 1913, II, Seite 93 und 114.

*** Schubring, „Cassoni", Leipzig 1915.

Persönlichkeit gesellt sich hier noch das Übergewicht eines königlichen Bestellers und seines Hofes mit ausgesprochenen Anforderungen und Geschmackstendenzen. Unter der Sonne dieser beiden Faktoren wuchs die französische Kunst zu ungeahnter Höhe empor. Die Leitung der Manufaktur hatte der Maler und Bildhauer Lebrun inne, sein Einfluß erstreckte sich auf alle Kunstgewerbetreibenden des offiziellen Frankreich.

In dieser Zeit beruhte die Fortentwicklung mehr denn je auf den Ornamentstichen, die in großer Zahl entstanden. Allein von Le Pautre sind mehr als 2000 bekannt. Das gesamte kunstgewerbliche Schaffen zeigte sich von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten beherrscht, die Führung war dem Handwerker vollständig entwunden. Eine Fülle neuer Formgedanken mit reichen individuellen Abstufungen und nie versagender sinnlicher Kraft war die Folge.

Im bewußten Stolz auf die Leistungen der Manufaktur verfertigte man damals einen Gobelin, der einen Besuch Ludwigs XIV. in der Gobelinmanufaktur zur Darstellung bringt. In pompöser zeitgemäßer Art ist dieser Moment festgehalten, mit berechtigter Freude schaffen die Künstler ihre Erzeugnisse vor die Augen ihres Königs. Der Gobelin erscheint wie eine Apotheose des Themas: Künstler im Kunsthandwerk.

Wir wissen aber, einer solchen stolzen Aufmachung bedarf diese Idee nicht. Die Einflußnahme ist dann am wertvollsten und gesündesten, wenn sie notgeboren und von Seite der Künstler als Gewissenssache empfunden wird. Die jüngste Entwicklung unserer eigenen Zeit scheint neuerdings dazu angetan, die Künstler daran zu erinnern, daß es Zeitläufte gibt, in denen sie das Gewissen im Kunstgewerbe bilden.

EIN HANDSCHRIFTLICHES MODELBUCH VOM JAHRE 1531 VON RUDOLF BERLINER-MÜNCHEN



S ist merkwürdig, daß die Handschrift I. 2 (Lat.) 8°, 22* aus fürstlich Öttingen-Wallersteinschem Besitz bisher unbeachtet geblieben ist, obwohl sie in der Maihinger Schausammlung ausgestellt war. Ist in ihr doch, um das Wichtigste vorauszunehmen, ein mit der Hand im Jahre 1531 im Birgittenkloster Altomünster (halbwegs Freising und Augsburg) hergestelltes Musterbuch vollkommen erhalten. Was das für die Erkenntnis der Quellen bedeutet, aus denen die Handwerkskunst schöpfte, ergibt sich, wenn man bedenkt, daß handschriftliche Musterbücher bisher erst aus dem späteren XVII. Jahrhundert bekannt waren. Denn von

* Codex cart. 112, fol. 8°. Einband; Holz (das rückwärtige Brett wegen Bruches mit einem Pergamentstreifen beklebt), gepreßter Pergamentrücken, Schließen Messing und Leder. — Fol. 2 r Titel, 2 v Verfertigungs-

Ornamentkünstlern hergestellte und vervielfältigte Musterentwürfe sagen natürlich mehr darüber aus, wie sich die Zeichner aus den allgemeinen Stiltendenzen ihrer Zeit heraus deren Äußerungen im Gebiete des Kunstgewerbes dachten — ein Irrweg, den man erst zu Zeiten der Renaissance zögernd zu beschreiten begann, der jetzt zu breiter Heerstraße ausgetreten ist und der unausweichlich zur Trennung von Kunst und Handwerk führen mußte —, während uns ein von einem bestimmten Handwerksmeister für den Gebrauch der eigenen oder auch einer fremden Werkstatt hergestelltes Inventar seines Formenschatzes einmal einen Einblick gewähren muß, wie sich gleichsam von unten oder besser von innen her gesehen die Strebungen des Gewerbes zu denen ihrer Zeit stellten.



Abb. 1. Italienischer Fahnenfächer, XVI. Jahrhundert (Bayrisches Nationalmuseum, München)

Aber auch in der Zweckbestimmung ist das Büchlein ein kulturhistorisches Kuriosum, wie sich gleich aus der Wiedergabe des Titels ergeben wird: Liber pulcherrimus ac mirabilis pro Flabellis Muscariis faciendis aptissimus. Anno domini Millesimo quingentensimo Trigesimo primo per Fratrem Benedictum ex Altomünster exaratus et quinta feria post Gregorii papae completus.* Darunter als Motto: Martialis poeta in Apophoretis de Flabellis Muscariis.**

Lambere quae turpes prohibet tua prandia muscas
Alitis eximie cauda superba fuit.

Die Subskription lehrt, wen wir aber als den wahren Urheber des Buches zu betrachten haben: Quisquis hunc librum pro conficiendis flabellis hereditario iure acceperis*** Fratris supra annotati Benedicti, nec non Fratris casparis Textoris, etiam atque etiam rogo, perpetim recorderis. Eine Zusammenarbeit der Beiden kann nur so erfolgt sein, daß der Bruder Weber die Muster und das — sehr einfache — Technische beisteuerte, während Benediktus als Maler und Schreiber und doch wohl auch als Dichter gewirkt hat.† Die Herstellungs-

anweisung, 3 r beginnen die Vorlagen, 91 r Subskription; 91 v Muster und Schrift noch die gleiche Hand; die untere Hälfte mit gleichsam ins Unreine geschriebenen nicht getrennten, jetzt halb verlöschten späteren Ziffern. 92 r bis 93 r Nachtrag anderer Hand des XVI. Jahrhunderts, nur Ziffern. 93 v ein paar Zeilen Ziffern des XVII. bis XVIII. Jahrhunderts. 94 r bis 95 v noch quadriert; Rest leer.

* Das heißt am Donnerstag nach dem 12. März; da dieser 1531 auf einen Sonntag fiel, also am 16. März.

** Epigr. XIV, LXVII.

*** Demnach scheint es nicht für die Klosterbibliothek bestimmt gewesen zu sein, obwohl die Anweisung in lateinischer Sprache eine Benutzung durch ungelehrte Laien ausschließt. Tatsächlich beweisen die nachträglichen lateinischen Beischriften, die bis ins XVIII. Jahrhundert hinabgehen, daß die Benutzung im Kloster stattfand.

† Letzteres wegen des Fehlens noch eines Namens in der Subskription. Da der Bruder Benediktus weder in dem Verzeichnis der Aufnahmen ins Kloster noch in einer der Totenlisten vorkommt, muß er sich vorübergehend in Altomünster aufgehalten haben. Caspar läßt sich nur identifizieren mit einem 1507 ins Kloster

anweisung lautet: Nota versus sequentes et conficies Flabella pulcherrima, coloribus decenter distincta,

Prima liga, tibi vult numerum signari, figure
Altra leua, quisquis condere flabra velis;
Porro ligature cuiusuis formula quae sit,
Presto tibi monstrat preuius ipse typus.
Preterea varios intermiscere colores
Si libeat, memori hoc mente tenebis:
Stamina dissimili cape bina colore seorsum,
Dunque ligas aliis altera subtus age.
Sic etenim miro muscaria stemmate pinges
ac lepido aspectu, Frater amice dabis.*

Erinnerungen an die Frühzeit der Kirche werden geweckt. Gehörte doch damals das Flabellum als eine — hauptsächlich durch ihren Zweck bestimmte — Abart des Fächers zu den gebräuchlichen liturgischen Geräten. Und es scheint die Anfertigung von profanen und liturgischen Fächern im Rahmen des üblichen Flechtens von Körben und Matten** zu den nicht seltenen Beschäftigungen von Mönchen und Einsiedlern gehört zu haben, sodaß selbst heilige Männer sich nicht für zu gut für sie hielten.***

Hier finden wir nun nach einem Jahrtausend wieder an geweihter Stätte die Anfertigung von Fächern. Für liturgischen Zweck können sie aber nicht bestimmt gewesen sein, obwohl man sie damals auch noch außerhalb der päpstlichen Zeremonien etwas allgemeiner verwendete als heute. Außer dem profanen Motto stünden solcher Auffassung einmal die große Zahl der Entwürfe, die nur für einen vielfach gebrauchten Gegenstand verschiedenster Größe gefertigt sein können, und dann der Umstand entgegen, daß für die Annahme einer Benutzung des Flabellums in den Riten des Birgittenordens kein Anhalt zu finden ist. Man wird aber auch die Bezeichnung als Fliegenwedel nicht zu sehr zu pressen brauchen und an den allgemeineren Begriff des Fächers denken dürfen. An dessen damals wohl wieder modernste Form: an den Fahnenfächer, und zwar im engeren Sinne an sein Blatt erinnern

Eingetretenen: Die 6. person diss eingangs Caspar hueber von Tirhaubten ein Layenbrueder (wie es solche regelgemäß im Birgittenkloster Altomünster gab) hat appostatiert. (München, Allgemeines Reichsarchiv: Kloster Altomünster, Faszikel 29, Seite 16.)

* Nach Einfügung der Interpunktionszeichen wird das Verständnis der Verse keine Schwierigkeiten mehr bereiten. Zweifelhaft bleibt allerdings die Interpretation des ersten Verses; es steht deutlich signari geschrieben, und es ist damit das lange i des Infinitivs metrisch kurz gebraucht. Die übrigen Verse „zeigen einen perfekten Lateiner, der auch die Metrik und Prosodie richtig handzuhaben versteht"; aber eine Ausnahme ist doch zu machen: „der 6. Vers, der ein Pentameter sein sollte, ist zu kurz." Man kann nun die Fehler als Versehen eines Abschreibers auffassen oder dem Dichter doch gelegentliche sprachliche und metrische Schnitzer zutrauen. Die Entscheidung dürfte da meines Erachtens dem persönlichen Belieben überlassen bleiben, wenn man auf das Schweigen der Subskription keinen Wert legt. Denn einen Sinn gibt das, was dasteht: „Binde das Erste von der Figur — sie (die Figur) will, daß dir die Zahl angegeben werde — das Zweite hebe." — Ich habe für gütige Ratschläge bei Lesung und Übersetzung der Verse zu danken vor allem Herrn Professor Dr. W. Otto in Frankfurt am Main, ohne dessen Hilfe es mir nicht gelungen wäre, die beiden ersten Zeilen zu verstehen.

** Zum Beispiel Joh. Cassianus, de coenobiorum institutis; bei Migne, P. L. XLIX, Sp. 189.

*** S. F. X. Kraus, „Real-Enzyklopädie der heiligen Altertümer" (Freiburg i. Br. 1880), I, Seite 529. — Vom heiligen Fulgentius, Bischof von Ruspe, wird zum Beisplel berichtet, daß er als Abt eines Klosters . . . palmarum foliis flabella saepissime contexebat. (Migne, P. L. LXV, Sp. 132.)

die beabsichtigte Technik und die Form der Entwürfe sofort (Abb. 1). Altomünster beherbergte als Doppelkloster auch Nonnen, die meist vornehmer Herkunft waren, und die Fächer werden für deren Gebrauch bestimmt gewesen sein. Wir wußten bisher nichts davon, daß in Deutschland zu dieser Zeit der Fächer eine Rolle spielte. Was die Ausnahme bedingte, vermag ich

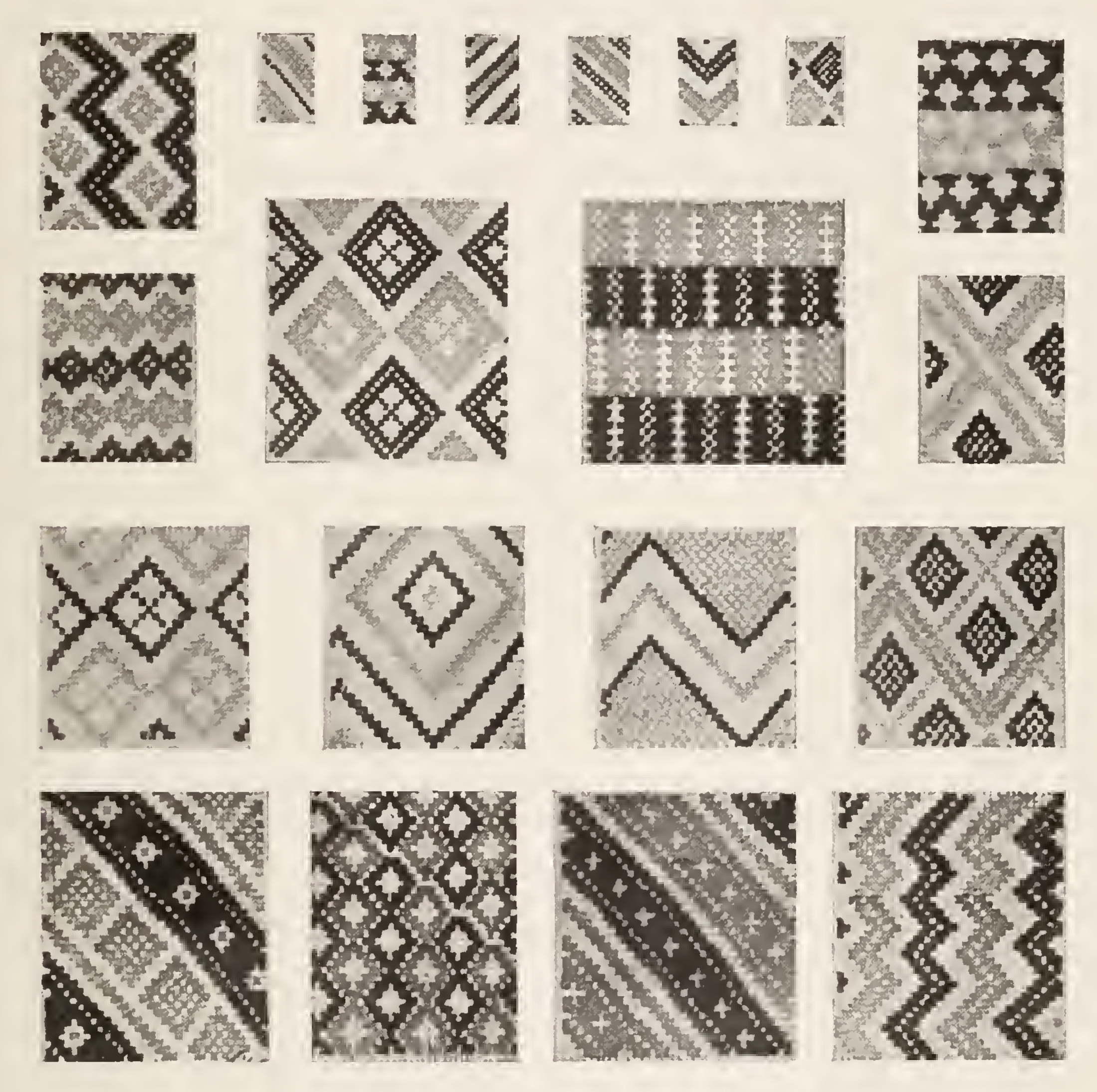


Abb. 2.

nicht bestimmt anzugeben. Vielleicht machte sich ein direkter Einfluß aus Italien geltend, wo sich in Rom ständig einige Angehörige des Klosters im Mutterhause des Ordens, dem Wohnhause der heiligen Birgitte, aufhielten; vielleicht brachte Bruder Benediktus aus der Fremde die Anregung mit.

Die Ausführung der 256 Entwürfe* ist in Flechtarbeit, und zwar mit wenigen nur zweifarbigen Ausnahmen in Weiß, Schwarz und Rot gedacht (einige Proben in Abb. 2); nicht ersichtlich ist, welches Material verwendet werden sollte. Man konnte ja jedes der zum Flechten gebräuchlichen nehmen, wie Stroh, Bast, Papier oder Pergament, jedenfalls aber sicher nicht das,

* Sie sind teilweise erneuert.

was eigentlich dazustehen scheint, wenn man pennae in klassischem Latein versteht: Federkiele. Denn die verboten sich ihrer Unschmiegsamkeit und ungleichen Stärke halber von selbst.

Die Vorlagen bestehen aus dem Musterbildchen und der erforderlichen Flechtanweisung in Zahlen;* eingeteilt sind sie nach der Anzahl der senkrechten pennae (Abb. 3). Also zum Beispiel ein Typus 20 pennarum ist für eine Flechtarbeit mit 20 senkrechten Halmen bestimmt. Die Muster beginnen mit 11 und enden mit 47 Halmen. So sehr es einleuchtet, daß man zum Beispiel mit 11 Halmen wohl etwas herstellen kann, was einer Borte ähnlicher sieht als einem Fächer — mit 5 Zentimeter dürfte die Breite des Blattes dann schon fast zu hoch angenommen sein, allerdings ohne Berücksichtigung der unbedingt erforderlichen Einfassung —, der „Typus" entspricht doch nicht einem Rapport in der Weberei. Wenn man allerdings die Vorlage zweimal nebeneinander setzte, so ergäbe sich bei einem großen Teil ein Rapport, das heißt im Abschnitt 2 wiederholte sich mit Abschnitt 1 dessen Musterung, aber die Anschlüsse paßten nicht, und gerade diese Verbindungslosigkeit oder das Brechen durchgehender Linien lehren, daß solche Verdoppelung nicht beabsichtigt war. Das ergibt sich auch daraus, daß die Zahlenanweisung nur so benutzt werden könnte, daß Abschnitt 1 erst vollständig zu Ende geflochten würde und dann erst der folgende an die Reihe käme, wobei die Arbeit nunmehr durch Einflechtungen in senkrechter Richtung fortschreiten müßte. Die Muster sind danach durchaus als ein wenigstens in der Breite abgeschlossenes Ganzes aufgefaßt, so daß viele von ihnen auch die Wiederholungen eines Rapportes schon in sich zeigen. Die weißen Quadrate entsprechen den senkrechten Halmen, die roten und schwarzen den eingeflochtenen horizontalen. Es ist beachtenswert, daß alle Bildchen am Anfang eine wagrechte Einflechtung zeigen, auch wo sie in bezug auf das ganze Muster als sinnlos erscheint.

Die der Übersichtlichkeit halber zu je zweien in Quadrate eingetragenen Zahlen sind einzeln zu lesen. Dann beschreiben sie das jeweilige Verhältnis von Horizontalen und Vertikalen, mit ersteren, wie schon gesagt, immer oben links beginnend und ohne Berücksichtigung der Enden der horizontalen Reihen nach unten rechts durchzählend. Wiederholt sich das gleiche Verhältnis öfter, dann wird über den betreffenden Ziffern die Zahl der Wiederholungen angegeben, also zum Beispiel $\overset{\text{ter}}{13}$ = 1,3 — 1,3 — 1,3; gelegentlich werden auch ganze Unterabschnitte in sich wiederholt, zum Beispiel hoc totum repetatur ad huc ter; immer aber wird nur so weit ausgeschrieben, bis gesetzmäßig wieder die gleichen Verhältnisse von vorn beginnen, und dann auf den Anfang verwiesen. Die Höhe des Fähnchens scheint in gewissem Umfange ins Belieben des Arbeiters gelegt gewesen zu sein. Zur Unehre der beiden Verfasser muß gesagt werden, daß sich arg viele Fehler** in den

* Ausgenommen die zweite. Die drei Nachträge der fremden Hand berücksichtige ich nicht mehr, sie geben nur Zahlen.

** Daher die vielen nachträglichen Verbesserungen und die Brauchbarkeitsurteile späterer Benutzer wie: ist nit gerecht; erratum est sed correxi und andere mehr.

Bezifferungen finden und sehr viele benötigen Korrekturen, um brauchbar zu sein.

Es bedurfte der Feststellung, daß die Muster die ganze beabsichtigte Breite wiedergeben, um ein richtiges Verständnis der Ornamentik als Flächenfüllung zu ermöglichen. Denn ihr Hauptcharakteristikum ist die Wiedergabe eines zufälligen Ausschnittes aus einer Musterung, die die tatsächlich vorhandenen Grenzen nicht anzuerkennen und einem willkürlichen Eingriff ihr Dasein zu verdanken scheint. So befremdlich es auch wirkt: wir haben es mit einer Ornamentverteilung zu tun, für die es in der gegebenen Fläche keine Mittellinien, kein Oben und Unten, keine Ränder gibt. Das letzte ist das wichtigste, aus dem das übrige logisch folgt; denn es bewirkt, daß die gegebene Fläche nur als ein zufällig zur Sicht gekommener Teil eines unbegrenzten Ganzen erscheinen kann, das denn auch der Musterung ihren Sinn gibt. Oder, vom Beschauer aus: er soll nicht in einer begrenzt faßbaren Fläche sein Genügen finden, sondern er soll angeregt werden, mit der Phantasie das Liniengewirr ins Unendliche fortzuspinnen. Es entspricht das einer sehr charakteristischen Stufe der deutschen Ornamententwicklung. Die hohe Gotik hatte gemäß ihrem Sinn für Zahl und Maß jede Fläche als solche anerkannt und sie nur ornamental ihren Tendenzen gemäß ausgedeutet, also das Ruhende ersetzt durch ein Tätiges; aber für die Anordnung blieben bestimmend die planimetrischen Bedingtheiten der gegebenen Fläche.* Diese Gesetzmäßigkeit verliert sich mit fortschreitender Wandlung der Hochgotik zur Spätgotik; man spricht allmählich der gegebenen Fläche überhaupt einen positiven Sinn ab. Die Ornamentik negiert sie: es ist nur die Epidermis abgehoben worden, die das eigentliche, wirkliche Leben des



Abb. 3.



Abb. 4.

* Ich ziehe bewußt nur das unnaturalistische Ornament in Parallele, da es die Prinzipien natürlich klarer vertritt als das naturalistische.

Organismus verdeckt — und was zum Vorschein kommt, kann dann die Bedingungen seiner Bildung gar nicht von den zufälligen Grenzen der Sichtbarkeit, sondern nur aus dem Eigenleben empfangen. Daraus entspringt der eigentümliche Rhythmus der Ornamentfüllungen, dessen Steigerung es nur ist, wenn selbst kleinere Flächen willkürlich in verschieden geschmückte Unterabteilungen in ganz ungleichem Verhältnisse geteilt werden. Daraus nicht nur die Nichtbeachtung der vertikalen Begrenzungen, sondern auch der horizontalen, die so weit gehen kann, daß am Rande Ornamentteile so überschnitten erscheinen, daß man ihre Gesamtform, die sich sonst an keiner anderen Stelle findet, in quälender Weise nicht erfährt (Abb. 4,* von der Galerie des Schlüsselfelder-Hauses in Nürnberg vom Jahre 1498). Sehr rein zeigt das Verhältnis der Unabhängigkeit von Begrenzung und Flächenfüllung noch die Abbildung 5** (von der Galerie des Heller-Hauses am Kultelhof in Nürnberg vom Jahre 1516). Dieses Beispiel ist besonders wichtig, da es lehrt, wie wenig die eindringenden Renaissanceformen zunächst imstande waren, wesentliche Tendenzen vollständig zu verdrängen, und wie sie nur dazu dienen mußten, das Streben nach Kontrasten zu befriedigen. Da kann es nicht wundernehmen, daß nur anderthalb Jahrzehnte später Bruder Kaspar hier noch sein wichtigstes Formgesetz sah. Eine Steigerung erfährt die Wirkung des Unregelmäßigen und des Zufälligen durch entsprechende Verteilung der Farben auf der Fläche, die in der Regel jeden Anschein von Abgewogenheit vermeidet und möglichst starke Kontraste hervorzubringen sucht, die die Schwierigkeiten der Lesbarkeit der Musterung noch erhöhen. Es ist die Scheu vor der Regelmäßigkeit, vor jeder Bindung der Phantasie, die sich auch in der Bildung der Einzelformen ausspricht: die durchgängig angewandte Form des Stufenumrisses ermöglichte es, bei genügender Größe des über Eck gestellten Motivs die sich entsprechenden Gipfelpunkte ein wenig gegeneinander zu verschieben; gereihte Motive weichen gern voneinander ein wenig ab oder springen plötzlich aus ihrer Reihe heraus und dergleichen mehr. Im kleinteiligen Stufenumriß hatte Bruder Kaspar ja ein Mittel, das ihm solche Reize mühelos zu finden erlaubte. Er diente ihm aber auch dazu, den Formen den erwünschten Grad von Spannung, wenn schon nicht von Bewegung, zu geben, so daß ihm sogar eine so ruhende Form wie das Rautenmuster zu etwas Aktivem, sich Bewegendem umzubilden ermöglicht wurde. Alle geraden Linien — sie bewegen sich in Wirklichkeit auch im Stufenschritt — sind schräg zur Fläche gezogen, alle Formen sind aufgerichtet oder über Eck gestellt, im ganzen Buche findet sich nichts Ruhendes, nichts Entspanntes.

* Nach Heideloff, „Die Ornamentik des Mittelalters“. Neue Ausgabe. Nürnberg, o. J., Heft. 12, Tafel 5 c.

** Ebenda, Heft 11, Tafel 2 b. — Es handelt sich durchaus um eine allgemeine Tendenz, die auf allen Kunstgebieten ihren entsprechenden Ausdruck findet. Ich erwähne nur ein Beispiel, wenn ich auf das Kompositionsprinzip verweise, das selbst zur Haupthandlung gehörende Figuren so an den Rand schiebt, daß sie überschnitten nur teilweise in Sicht kommen; siehe zum Beispiel in den Dürerschen Gebetbuchfolgen die Entsendung der Jünger zu Johannes und die Heilung des Blinden. (Graphische Gesellschaft, XI, Nr. 13, 31.)

Der Formenschatz, mit dem Kaspar arbeitet, ist ein äußerst geringer, ein ärmlicher. Schmälere oder breitere Bänder; Winkel, die dann aneinandergefügt horizontale oder vertikale Zickzacklinien ergeben; über Eck gestellte Vierecke, die versetzt locker gereiht sind oder zu Rauten aneinandergeschoben werden; versetzt gereihte Kreuze, einfach oder quadratdurchsetzt; endlich ein in versetzten Reihen verwendetes Motiv, das aus einem senkrechten Balken besteht, der von mehreren Kreuzarmen horizontal durchschnitten wird: aus diesen Bestandteilen stellt er in sehr einfachen Kombinationen und mit vielfacher Anwendung bloßer Maßstabveränderungen seine Muster zusammen. Als Binnenmuster dienen die gleichen Motive, soweit sie dafür geeignet sind; hinzu tritt nur noch die Schachtung.

Primitiv wie die Farbengebung und die Formenzeichnung ist auch die Flechttechnik: sie kennt nur die Kreuzung von Senkrechten und Wagrechten, wie die einfachsten Mattenarbeiten, und nur eine kompakt geschlossene Bindung, ohne für die Oberfläche den farbigen Reiz des Gegensatzes zwischen Gelockertem oder Offenem und dem Geschlossenen zu erstreben. Da dieses Wahren der ruhigen Fläche mit den bisher als vorherrschend erkannten — spätgotischen — Tendenzen der Ornamentik nicht zusammengeht, wird man hier das Bestimmende nicht im Formwillen,* sondern im Unvermögen des Ausübenden sehen dürfen, dessen primitive Kenntnisse sich ja auch sonst herausstellten. Und in diesem Zusammenhange wird man des Ausdruckes „textor“ gedenken dürfen, denn auf einen Weber, und zwar einen Leinenweber — nicht auf einen geübten Kunstflechter —, weist auch die Richtung der Flechtung und die Art der kleinteiligen Musterung. Jemandem, der höchstens gewohnt war, am Saum einen bunten Streifen einzuweben, vielleicht auch einen gemusterten Leinendamast herzustellen, scheint die Formensprache gemäß zu sein. Der konnte keine runden oder vegetabilischen Gebilde brauchen, selbst Sternformen verboten sich, schon Bandverflechtungen waren zu viel. Anderseits findet sich denn aber auch nichts, was nicht wirklich gut auszuführen wäre, so daß die handwerkliche Grundlage auch positiv sichtbar wird.

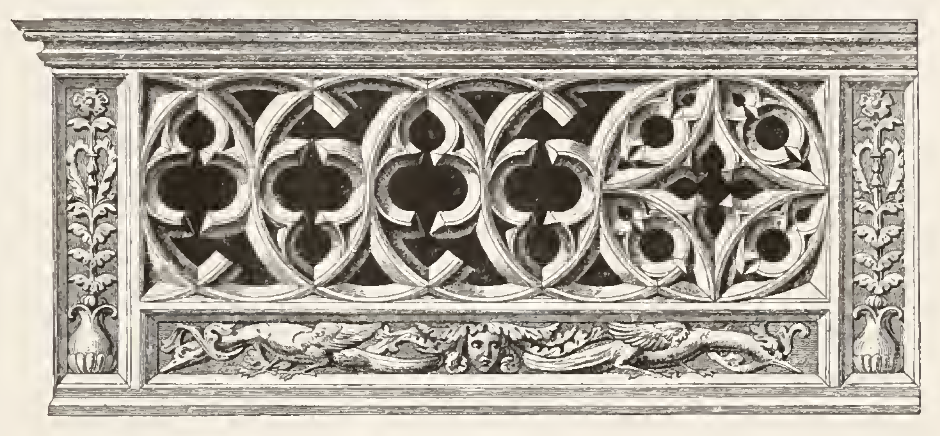


Abb. 5.

Nach der Feststellung, worin etwa in Bruder Kaspars Lebensumständen liegende Bedingtheiten zum Ausdruck kommen können, dürfte der Weg

* Daß er sich durchzusetzen wußte, zeigen die — seltenen — Typen, bei denen Aussparungen im Grunde das Muster bilden.

nunmehr frei sein, um seinem Werke seine Stelle im großen Zuge der Entwicklung anzuweisen. Stilkritisch erkannten wir als vorherrschend spätestgotisches Formgefühl in der Art der Flächenbesetzung. Aber es finden sich doch Ausnahmen, die ein vollkommenes Ausbalancieren des Ornaments in der gegebenen Fläche erstreben, Ausnahmen, die sich ebenso charakteristisch am Schlüsselfelder-Haus wiederfinden. Ich sagte oben schon, daß man sich gerechterweise nicht wird wundern dürfen, daß der Kampf der noch voll lebenskräftigen spätgotischen Tendenzen mit den importierten der fremden Kunst 1531 in der Handwerkskunst noch keineswegs entschieden war. Man wird im Gegenteil eher bewundern müssen, daß sie in solchem Grade die Tendenzen ihrer Zeit — im spätgotischen wie im Renaissancesinne — teilt. Und diese Zeitgemäßheit ist es denn auch, die solch ein Erzeugnis der Volkskunst für uns in gewissem Sinne in den Bereich des Kunstgewerbes hebt. Denn es scheint mir, daß man die beiden systematisch nur scheiden kann, wenn man ihr wechselseitiges Verhältnis zur sogenannten hohen Kunst zum Ausgangspunkt nimmt. Als kunstgewerbliche Erzeugnisse werden solche anerkannt, deren Formensprache dem jeweils herrschenden Stilwillen unterliegt, ja die ihn auch dem widerstrebenden Material aufzwingt. Der Hauptwesenszug der Volkskunst ist dagegen, daß das Mitgehen mit einem Stilwandel zunächst fehlt und nur sehr zögernd und partiell erfolgt, während zäh an traditionell überkommenen, einmal aus einer höheren Kultursphäre entlehnten Elementen festgehalten wird, so daß die Formensprache ihre Quellen in ganz verschiedenen Schichten hat, besonders, wenn sich noch Erinnerungen aus der Urzeit vermischen mit gelegentlichen eigenen naiven Zutaten des Handwerkers. Scharf ist auch der Gegensatz durch den bestimmenden Einfluß, der in der Volkskunst dem Material in seiner technologischen Eigenart für die Ornamentik beikommt, während im Kunstgewerbe das Primäre durchaus der Stilwille ist. Wo Kaspar steht, ist danach wohl klar: er vertritt eine Mittelstufe; soweit es technische Schwierigkeiten zu überwinden gilt, zeigt er die Eigenschaften des Volkskünstlers, kann er seinem Formwillen frei folgen, so vertritt er die allgemeinen Zeittendenzen. Daß er eines der modischen gedruckten Musterbücher* gekannt hat, ist nicht nachzuweisen. Man wird sogar das Gegenteil behaupten dürfen, da er sonst doch wohl seinen Formenschatz bereichert hätte. Dessen Primitivität verbietet auch die Annahme einer besonderen, seinesgleichen nicht ohne weiteres

*Wenn ich nur die fest datierten Ausgaben der Modelbücher berücksichtige, so wären in Frage gekommen: aus Deutschland: „Eyn new Modelbuch usw.“, Jorg Gastel, Zwickau 1525. 2. Auflage („Kunst und Gewerbe“, XII, 1878, Seite 173 f.). „Eyn new kunstlich boich usw.“, Peter Quentel, Köln 1527. (Französische Ausgabe aus dem gleichen Jahre par metrepiere Quinty: „Revue des Arts décoratifs“, VII, 1866/7, Seite 270). Aus Italien: „Opera nuova che insegna . . . a cuscire etc.“, Tagliente, Venedig 1527 (H. L. Boersma, „Kunstindustrielle Literatur“, Haag 1888, Seite 69). „Esemplario di lavori etc.“, Zoppino, Venedig 1529. (ib. Seite 70, „Gazette des Beaux-Arts“, XV, 1863, Seite 348). „Fontana degli esempli“, Vavassore, Venedig 1530. (Voraus gehen undatierte Ausgaben, „Gazette des Beaux-Arts“, ib.) Aus Frankreich: „La Fleur de la Science de Portraicture etc.“, Paris 1530 („Gazette des Beaux-Arts“, XVII, 1864, Seite 423). — In Wirklichkeit war der Kreis aber ein viel größerer, da von den undatierten Modelbüchern ein Teil in Frage kommt, außerdem der heutige Bestand lückenhaft ist. Eine Klarstellung des Verhältnisses der einzelnen Ausgaben zueinander und der einzelnen Bücher untereinander steht noch aus. Deutlich wird aber jetzt schon die weite Verbreitung, die sie erfuhren.

zugänglichen Bildungsmöglichkeit. Was er uns zeigt, wird er von seinem Meister gelernt haben — an eben solchen Vorlagen, wie wir vor uns sehen, denn Werkzeichnungen hat man immer benutzen müssen — und sonst wird er als Kind glücklicherer Zeiten als der der französischen Revolution folgenden dem Einfluß der Kulturbestrebungen seiner Umwelt und vor allem ihrer Kunst, die auch seine Sache war, offen gestanden sein, so daß sie sich auch seiner bescheidenen Person als Sprachrohr bedienen konnte. Auch wegen dieser Erkenntnismöglichkeit scheint mir das Musterbüchlein von besonderer Bedeutung.

ALTE BREGENZER SILBERARBEITEN VON GUSTAV E. PAZAUREK-STUTTGART

DIE Beziehungen des Landes Württemberg zum alten Österreich lassen sich auf keinem Gebiet besser belegen als auf dem der Goldschmiedekunst, deren alte Feingehaltsbeurkundungen für uns die willkommensten Herkunftsbeweise bilden. Für die frühere Zeit vor der Reformation, in der eine besonders innige Verbindung des Hauses Habsburg mit seinen vorderösterreichischen Besitzungen die Einfuhr auch manchen kunstgewerblichen Objektes sehr wahrscheinlich macht, fehlen uns leider solche Angaben, da die Merkzeichen erst seit der Renaissance allgemein verbreitet erscheinen; umso häufiger sind aber die Belegstücke aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, in denen die pünktliche Anbringung der Meistermarke und Stadtbeschau von den Zünften selbst streng überwacht wurde.

Bei der Zerrissenheit der politischen Verhältnisse im römisch-deutschen Reiche vor den Zeiten Napoleons wird man sich nicht wundern, im heutigen Württemberg, das ehedem besonders bunt zusammengewürfelt war, die Stuttgarter Rösselmarke nur auf Silberobjekten in den evangelischen Landesteilen von Alt-Württemberg anzutreffen, sofern nicht eine nahegelegene ehemalige Reichsstadt, wie Ulm, Heilbronn, Gmünd, Hall, Reutlingen und andere, die betreffende Kirchengemeinde versorgte. In vielen, selbst kleinen Orten aber saßen überall Goldschmiede, deren Merkzeichen ich bei Gelegenheit herauszugeben gedenke. Aber bei der Sammlung derselben fand ich überall nicht nur die selbstverständliche Vorherrschaft des in jenen Tagen die halbe Welt mit Silber versorgenden Augsburg, und zwar sowohl für die katholischen als auch für die evangelischen Kirchenbedürfnisse, sondern auch viele andere Marken, die die vielgestaltigen Beziehungen namentlich zu den Nachbarländern gut veranschaulichen.

Häufig sind nun auch die Verbindungen mit dem alten Österreich. Schon die verschiedenen kirchlichen Wechselverhältnisse mit den reichen Klöstern von Oberschwaben spinnen unaufhörlich Fäden hinüber und herüber, ebenso die Familienbeziehungen des damals reichsunmittelbaren katholischen Hochadels von Oberschwaben, den mit der altösterreichischen Aristokratie noch jetzt viele Alliancen verketten. Es ist daher nur leicht erklärlich, wenn man in einzelnen Kirchen oder auf verschiedenen alten Adelssitzen in Württemberg wiederholt auch gute Wiener Silberobjekte antrifft, zum Beispiel den reichen Festkelch vom Jahre 1724 in der Kirche von Kißlegg (Meistermarke: Herz mit $^{M\,G}_{\;V}$) oder die beiden vornehmen Louis XVI-Stulpenschüsseln von der Kaiserkrönung Leopolds II. auf dem



Abb. 1. Meßkännchengarnitur von 1721 in der Kirche zu Wangen im Allgäu

fürstlich Waldburgschen Schloß Zeil von dem berühmten Goldschmied J. S. Würth, bekanntlich dem Schöpfer des Mariazeller Antependiums wie der Freiburger Ewiglichtampel von 1770, oder teils von demselben Meister, teils von einem Meister I G die große Empire-Toilettegarnitur beim Grafen Königsegg auf Schloß Aulendorf. Aber auch verstreute einzelne Alt-Wiener Stücke trifft man an Orten, wo man sie gewiß am wenigsten vermutet hätte, wie zum Beispiel in der Kirche von Freudenthal die teilvergoldete Renaissancekanne mit dem gravierten Doppelwappen der Benigna Veronica von Janowitz, geborenen Schaffalizki, 1673, mit der kursächsischen Medaille von 1553 im Boden, eine Arbeit von Christoph Hedenek (1574 bis 1594; R^2 5121) mit der alten Wiener Kreuzwappenbeschau (R^2 5065), die für die ähnliche spätere Stuttgarter Kanne von 1682 offenbar als Vorbild gedient hatte. Seltener sind schon Prager Arbeiten, unter denen die besonders reiche, edelsteinbesetzte Rokoko-Meßkännchengarnitur von 1773, die der Abt

Martin des badischen Schwarzwaldklosters St. Blasien der Kirche seiner Heimatstadt Horb gewidmet hat, vielleicht die erste Stelle einnimmt.

Von den verschiedenen, in Württemberg nicht unterzubringenden Marken fiel mir wiederholt auch eine auf, die — in verstempelten Abdrücken — an die Troppauer Beschau erinnerte. Aber wie wäre Troppau nach Württemberg gekommen? Auch die beiläufige Ähnlichkeit mit dem Nürnberger Meisterwerke des Wolff Rotenbeck von 1602 (R² 3179) kam nicht in Betracht, da das fragliche Zeichen eine Stadtbeschau sein mußte. Die Meßkännchengarnitur von 1721 in der Kirche von Wangen im Allgäu (Abb. 1) brachte endlich eine leise Vermutung zur völligen Gewißheit. Die Gravierung dieses schönen dreiteiligen, im reichsten Laub- und Bandelwerk getriebenen Objektes bezeichnet dieses als „Ex dono Jacobi Menner Cap: Brig: nati vero Wangensis Ao. 1721“. Also der Kaplan Jakob Menner in Bregenz hatte dieses wertvolle Goldschmiedeobjekt seiner Heimatstadt Wangen im Allgäu gestiftet. Obwohl dieses liebliche Städtchen, wie ich an anderem Orte näher ausführen werde, selbst eine ganze Reihe von Goldschmieden besaß, hat der genannte Geistliche keinem derselben seine Bestellung übergeben, sondern wählte einen Goldarbeiter seiner neuen Vorarlberger Heimat, den Meister I G Z, der — nach der liebenswürdigen Feststellung des Herrn Dr. Andreas Ulmer vom Landesarchiv in Bregenz — Johann Georg Zwickle (auch Zwicklie) heißt und am 4. Dezember 1732 gestorben ist; die Familie ist schon früher als im gleichen Beruf tätig nachzuweisen, da zum Beispiel 1691 — gelegentlich der Vermählung seiner Tochter — auch ein Goldschmied Ulrich Zwickli in Bregenz vorkommt.



Abb. 2. Ciborium der Kirche von Riedlingen

Die drei anderen, mir in Württemberg begegneten Silberobjekte mit einer ähnlichen, zweifellos nun auch auf Bregenz zurückgehenden Beschau sind älter, wenn sie auch keine Jahreszahl aufweisen. Das vergoldete, mit Weißsilberauflagen geschmückte Ciborium der Kirche von Riedlingen (Abb. 2) ist mit seinen Engelsköpfen, großen Blumen wie auch den drei Nodus-Appliken ein besonders charakteristisches Stück süddeutscher Barock-Goldschmiedekunst aus den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts. Viel Originalität hat allerdings der Bregenzer Silberschmied F. H., der sich leider aus den Kirchenbüchern* vorläufig nicht feststellen läßt, nicht gerade entfaltet; es ist der übliche Durchschnittstypus, wie er — im Anschluß an gleichzeitige Augsburger Arbeiten — immer wiederkehrt. In derselben Richtung bewegen sich die Stücke in der Stadtpfarrkirche zum heiligen Kreuz in Horb, nämlich der ebenfalls mit Weißsilberauflagen geschmückte Kelch, der am Fuße drei Engel mit den Leidenswerkzeugen in etwas bauernmäßig kräftiger Art aufweist (Abb. 3), wie auch die gleichfalls nicht allzu zarte Meßkännchengarnitur (Abb. 4), bei welcher vier Engelsköpfe mit ebensovielen Fächerpalmetten abwechseln; in dem glatten Körper der beiden Kännchen steckt noch etwas von dem strengeren Konstruktionsempfinden schlichter Renaisancearbeiten. Sowohl der Kelch als auch die Meßkännchen nebst Untertasse stammen aus der gleichen Werkstatt; der Meister F. O., dessen deutliche Marke auf allen Stücken wiederkehrt, hat sich aber noch nicht bestimmen

Abb. 3. Kelch in der Stadtpfarrkirche zum heiligen Kreuz zu Horb

* Die Bregenzer Pfarrmatriken sind nur zum Teil vorhanden und gehen auch nicht weit zurück. So beginnen die Sterbebücher erst mit dem Jahre 1721. Herr Dr. A. Ulmer, dem ich für die freundliche Mühewaltung verbindlichst danke, hat auch in den älteren Trauungsbüchern weder den Meister F. O. noch den Goldschmied F. H. feststellen können; seine Vermutung, die Marke F. H. könnte auf den „artificisus statuarius“ Fidelis Hundertpfund (gestorben in Bregenz am 28. September 1736) zurückgehen, vermag ich nicht zu teilen.

lassen. Die Bregenzer Stadtbeschau ist in allen drei Fällen voneinander verschieden. Das wohl älteste Zeichen — auf dem Riedlinger Stück — zeigt die unten abgerundete, oben gerade Wappenform; die drei Fellschwänzchen des Mittelbalkens sind als solche noch am deutlichsten zu erkennen. Die vier Horber Stücke tragen die Beschau in hochelliptischer Form, während die reichste und späteste Arbeit, nämlich die Meßkännchengarnitur von Wangen (1721), am oberen Wappenrande über dem Mittelbalken eine deutliche Einkerbung aufweist. (Siehe Markenbilder nebst Stadtwappen.)

Nachdem nun diese Beschau erkannt ist, wird es gewiß nicht schwer fallen, sowohl in Bregenz und Vorarlberg überhaupt wie auch weit darüber hinaus noch weitere Goldschmiedearbeiten dieser Bodensee-



Abb. 4. Meßkännchengarnitur in der Stadtpfarrkirche zum heiligen Kreuz zu Horb

stadt festzustellen. Wenn sich auch ihre Qualität neben jener der alten Bischofsstadt Konstanz nicht ganz zu behaupten vermag, so werden doch so gediegene Treibarbeiten, wie namentlich die Meßkännchengarnitur von Wangen — der Kaplan Menner hat jedenfalls den guten Meister Zwickle zur höchsten Reklameleistung aufzustacheln verstanden — gewiß nicht geringschätzig behandelt werden dürfen. Unter den profanen Stücken werden wir ja kaum eine Überraschung zu erwarten haben; unter dem Kirchensilber dagegen, selbst weit von der Bodenseegegend entfernt, wird man sicherlich noch viele gute Goldschmiedobjekte aus Bregenz entdecken können.

Wenn wir uns die Frage vorlegen, warum gerade Bregenzer Goldschmiedewerke und nicht in gleichem Umfange solche etwa aus Lindau, Kempten oder Memmingen so weit herumgekommen sind, so ist die Kunstgeschichte um eine Antwort nicht verlegen. Gerade die Vorarlberger* Archi-

* Vgl. Professor Dr. B. Pfeiffer: „Die Vorarlberger Bauschule auf schwäbisch-alemannischem Gebiet" („Württembergische Vierteljahrshefte" 1904) oder Dr. Ing. Willy Fuchs: „Die baukünstlerischen Beziehungen Vorarlbergs zu Oberschwaben" im „Schwäbischen Merkur" (Stuttgart, 11. Oktober 1919, Nr. 471).

tektenschule spielt in den letzten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts bis gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts eine sehr bedeutende Rolle und auf heute württembergischen Boden, im Dienste ehemals meist unmittelbarer, sehr reicher schwäbischer Kirchen- und Klostergemeinden, hat sie sich besonders glücklich entfalten können. Aber nicht nur in der Bodenseegegend und in Oberschwaben, sondern auch über das Donaugebiet hinaus bis nach Rottweil oder Eßlingen sind die Vorarlberger Baumeister, die allmählich die Erbschaft der Comasken angetreten hatten und von einem ganzen Stab von Maurern, Steinmetzen, Stukkatoren, Zimmerleuten und dergleichen (die sich über den größten Teil des Jahres auch gern in fremden Ländern in Arbeit nehmen ließen) begleitet waren, gezogen, auch nach Ellwangen, wo sie in der baugeschichtlich wichtigen Wallfahrtskirche vom Schönenberg (1682 bis 1686) ein bedeutsames Werk schufen. Nicht weniger belangreich sind die Klosteranlage von Zwiefalten (1668 bis 1690), die Kirche von Friedrichshafen (1695 bis 1702), wie die prächtigen, schon dem beginnenden XVIII. Jahrhundert angehörigen Bauten vom Weingarten, Weißenau, Thannheim, Obermarchtal und ähnliche weiträumige, gut disponierte, bei aller Abhängigkeit von italienischen Vorbildern doch bis zu einem recht weiten Grade selbständige, echt volkstümliche Schöpfungen.



Wappen der Stadt Bregenz in Vorarlberg

Aus Bregenz waren es hauptsächlich die Meister Leonhard Albrecht, wie die drei Mitglieder der Familie Kuen, nämlich Michael, Johann und Franz Anton, die sich in dieser Beziehung hervortaten. Noch wichtiger sind aber aus dem Bregenzer Walde die Baukünstler Michael und Franz Beer, ersterer für Isny, Haigerloch, Langenargen oder Rottenmünster, letzterer besonders für Thannheim, Ehingen, Großengstingen, Weingarten und Weißenau, sowie ihre etwas älteren Genossen aus der Familie Thumb, nämlich Michael mit seinen Werken in Ellwangen-Schönenberg und Hohenstadt, Zwiefalten und Obermarchtal und sein Bruder Christian, dessen Name mit Friedrichshafen verknüpft ist. Neben ihnen sind aber auch die Vorarlberger Architekten Moosbrugger, J. G. Specht, J. Feuerstein, H. Bader, der Minoritenbruder Ulrich Bähr wie der Maurer Felder zu nennen.

Daß gerade in unserem Falle eine Wechselbeziehung zwischen Architektur und Kunstgewerbe kaum von der Hand zu weisen ist, ergibt sich aus dem Umstande, daß der Bregenzer Bildhauer und Baumeister Franz Anton Kuen das entzückende kleine Rathaus der Stadt Wangen im Allgäu gebaut hat, das — abweichend von der sonst vorherrschenden Strenge vorarlbergischer Außenfassaden — einen heiteren Schmuckreichtum aufweist. Wenn wir nun daran festhalten, daß dieses Gebäude im Jahre 1721 entstand, also in demselben Jahre, in welchem der Bregenzer Kaplan Menner die ebenfalls reich dekorierte Meßkännchengarnitur in seine Vaterstadt Wangen stiftete, so fällt es schwer, nicht an einen Zusammenhang zu

denken. Ob F. A. Kuen vielleicht bei dem Entwurfe dieser den sonstigen Durchschnitt der Bregenzer Goldarbeiten überragenden Arbeit etwa selbst mitbeteiligt war, ob ihn vielleicht der Kaplan nach Wangen empfohlen hatte und in welchem Verhältnis der Goldschmied J. G. Zwickle zu den beiden Genannten stand, darüber oder über ähnliche Fragen wird uns vielleicht einmal ein glücklicher Urkundenfund in Wangen oder Bregenz einigen Aufschluß zu geben vermögen. Hoffentlich bietet dieser Aufsatz die Anregung, den bislang noch völlig unbekannten Vorarlberger Silberarbeitern und ihren Werken näher nachzuspüren.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

SEZESSION. Die Frühjahrsausstellung der Sezession zeigt jenes Festhalten an einer malerischen Ausdrucksweise, welches erprobtes Können, aber kein fortschreitendes Wollen bekundet. Wenn man die farbenbunten Kompositionen L. Gottliebs ausnimmt, so erinnert nichts an die Gärungen und Strebungen, die heute wieder so viele Sezessionen hervorgerufen haben. Angenehm wirkt das Vorwiegen mäßiger Formate der Werke, welche auch inhaltlich allen sensationellen Wirkungen aus dem Wege gehen, dafür vielerlei intime Genüsse bieten.

Die Freude an der Farbe und am breiten malerischen Aufbau wird vielfach gepflegt und eine vielseitige graphische Abteilung begleitet die Bilder und zeigt, wie dieselben Künstler den Stift mit Freiheit und Temperament handhaben, die den Pinsel breit und kräftig oder fein und geschmeidig führen. F. Kitt erfreut durch solche wohlgestimmte Farbigkeit, die Klarheit und Einfachheit mit Kraft verbindet. Im Porträt weiß er starken Eindruck auszuüben. Seine Zeichnungen sind nicht weniger reizvoll. E. Wagners Landschaften sind innige Lobgesänge auf die Schönheit der Welt, von einem Lyriker dargebracht, der Feinheit der Naturbeobachtung mit Wärme und Intimität verbindet. U. Tichy weiß in duftigen Aquarellen die Liebe zur heiteren sonnigen Strandnatur auszudrücken, während H. Rösch seinen Sinn für die architektonische, ernste Größe des alten Wien mit grauen, weichen, nur vom Dämmerlicht, aber nicht von der Farbe belebten Visionen dokumentiert.

Auch in A. Nowaks Bildern aus der Grazer alten Bauwelt lebt der Sinn für die große Baukunst der Vergangenheit und eine mehr zeichnerische als malerische Ausdrucksweise. In seinen Bildern aus dem Schwarzenbergpark gelingt es Eck, die Stimmung des barocken Wien herauszuholen. So leben viele Künstler von den Zaubern der Vergangenheit befangen, während sie die Erscheinungen der Gegenwart festzuhalten suchen, und vielleicht ist es ein Ausdruck von Gegenwartsflucht, die so den Druck des Augenblicks zu vergessen sucht.

L. Forstners große und kleine ornamentale Entwürfe zu musivischen Arbeiten in Glas und Glassteinen erinnern an eine Zeit, die vorüber ist. Hier lebt noch der Stilismus der ersten Zeit der Sezession im strengen, hochschlanken, farbenfrohen Flächenschmuck; der Führer Klimt ist nun nicht mehr unter den Lebenden und seine Träume von einer neuen Welt der farbigen, leuchtenden Schönheit leben nur mehr in seinem verstreuten Werk und in einzelnen seiner Gefolgschaft.

Forstner hat im Mosaik und im bunten Glasfenster seinen Anteil am Bauwerk erobert. Wann wird wieder eine Zeit kommen, die diese Schönheiten bei uns benötigt?

Daß aber der Künstler mit fester Hand und sicherem Blick auch aus der Not der Zeit Gewinn zu schöpfen vermag, das zeigen die klaren reizvollen Zeichnungen, mit denen

Forstner die mazedonische und albanische Welt zu schildern unternahm. Sie geben dem Freund des Orients ein ungemein klares und lebendiges Bild vom malerischen Reiz der östlichen Bauwelt.

KÜNSTLERHAUS. Der Aquarellistenklub hat seine Frühjahrsausstellung wie alljährlich im Stockwerk des Künstlerhauses veranstaltet. Wie alljährlich ist auch diesmal das Gebotene von einem erprobten Gleichmaß der Qualität und Gegenständlichkeit beherrscht. Die Freunde von Wien und seinen Umgebungen, von kleinen Landstädtchen mit stillen Winkeln, von Veduten und Straßenbildern werden geschickt gezeichnete und gemalte Ausschnitte aus der Natur und dem Menschenleben finden, die schwermütige und heitere Stimmungen widerspiegeln.

Ohne starke innere Erregung, ohne Kampf um neue Offenbarungen spielt sich hier jene intime und behagliche Wechselwirkung zwischen Betrachtung und Wiedergabe ab, welche vielen den vollen Genuß gewährt, den sie von der Kunst erwarten — wie viele in leichter, guter Musik, in gefälliger, anregender Lektüre dieselbe Befriedigung finden.

Die Bestrebungen von Fr. Zerritsch, der einen größeren dekorativen Stil sucht, dem die Wirkung an der Wand das Wesentliche ist, fallen aus diesem Rahmen heraus; doch sind die Werke, die diesmal eine große Hauptwand füllen, nicht glücklich genug gewählt, um mehr als eine Ahnung von seinem künstlerischen Wollen zu geben.

Die ältere gediegene Wiener Zeichenkunst, die Sorgfalt mit Geschmack verbindet, wie sie E. von Lichtenfels übte, ist durch zahlreiche Blätter von Suppantschitsch vertreten; er hat mit präzisem Stift und feiner Beobachtung des Gegenständlichen die Wachau als sein Arbeitsfeld erkoren und bearbeitet.

Einen ganz entgegengesetzten Standpunkt nehmen die Arbeiten von Al. Janesch ein, der orientalisches Leben und südliche Farbenpracht schildert. Auch er ist ein Erzähler. Aber wie dem einen die Form, der Umriß und Linienzug, das graphische Element mit zarter Kolorierung genügt, um seine Eindrücke wiederzugeben, so setzt der andere mit stärkerem Temperament und lebhafter Tonempfindung Farbenflächen nebeneinander, um das Glühen, Schwingen, Schwimmen der zusammenklingenden und doch so bunten Farbenwelt des Südens auszudrücken. Er ist ein Erzähler, der in den Basaren und auf den Märkten, in den engen Straßen und bei den Moscheen kleinasiatischer Städte weiche, bunte Farbenklänge sucht, aus denen ein tiefblauer Himmel oder der Vordergrund brillanter Stofflichkeit herausleuchtet. Ihm ist die Farbe das Wesentliche und das Klingen und Vibrieren das Schöne. Zwischen diesen beiden Repräsentanten verschiedener malerischer Begriffe liegen vielerlei Möglichkeiten und Prozesse.

Wie die zeichnerische Gewissenhaftigkeit durch breiteren festeren Linienzug mit stärkerer flächenhafter Tonung zu einem Stilismus hinneigt, zeigen die Bilder von Ella Rothe und in größerem Maßstab jene von V. Gorgon. Holzschnitt und Lithographie haben wohl dabei mitgewirkt, diesen Stilismus zu fördern.

Wie die nervöse Wiedergabe von Augenblickswirkungen auch die Vedute zu einer Qualität erheben kann, zeigt Erich Müller und in anderem Sinne weiß R. Böttger mit seinen farbigen Impressionen auch in unserer kühleren Welt buntes Leben zu fassen.

So schiebt sich Anregendes und Geschmackvolles an mehreren Stellen ein und erfüllt die Aufgabe maßvoller Schilderung in vielfältiger Weise. Das anziehende Material der Tempera- und Aquarelltechnik, die mäßigen Formate geben den Darbietungen den sympathischen Charakter liebenswürdiger Darstellungskunst.

Eine kleine Sonderausstellung von handwerklichen Leistungen der Kriegsinvaliden des Garnisonsspitals Nr. 2 zeigt das Bestreben, in Möbeln und Geräten eine derbere, farbenfrohe Note zu entwickeln. Die Entwürfe Fräulein Gusti Mundts gehen von orientalischen (chinesischen und russischen) Anregungen aus und wissen sie mit volkstümlichen Mitteln unseren Bedürfnissen nutzbar zu machen.

„DER REGENBOGEN". Bei Miethke hat eine kleine Künstlergruppe jüngeres und kühneres Wollen gezeigt. A. Wickenburg betont in einer größeren Bilderreihe die starke farbige Gesinnung, mit der er am meisten von allen den Namen der Verbindung rechtfertigt. Ihm ist die starke, möglichst ungebrochene Farbe das Mittel, um seine zeichnerisch ausdrucksvollen Kompositionen zu starker ornamentaler Wirkung zu erheben, zumeist von einer Hauptfarbe zusammengeschlossen.

Ihm reiht sich Boh. Kokoschka mit seinen vibrierenden gebrochenen Farben und den zuckenden, lebendigen Strichen an, die er von seinem Bruder Oskar übernommen hat. Auch er weicht der unmittelbaren Naturwiedergabe aus, um ein tieferes, reicheres Leben zu fassen, das packt und mitreißt; als Einführung in die Öffentlichkeit sind diese Arbeiten zu begrüßen. Daneben wirken die feinen Linienzüge der mystischen Kompositionen von S. Kronburg archaistisch an. In ihnen wirkt gotischer Gestaltungsdrang und schwärmerisches Innenleben, das sich in die alte Legendenwelt vertieft. Die Holzschnitte Oeltzens haben etwas von bäuerlicher Kraft und Naivität.

G. Neuwirths kubistische Bestrebungen, auf geometrischer Basis visionär zu wirken, zeigen, daß man in dieser Richtung nichts mehr sagen kann, was nicht schon durch das Vorhandene erschöpft wäre. Das Register dieses Instrumentes ist zu eng begrenzt.

KLEINE NACHRICHTEN

EINE WIENER GOBELINAUSSTELLUNG. Die im Laufe dieses Winters so vielfach besprochenen Gobelins aus ehemals kaiserlichem Besitz werden nunmehr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Den von den drei großen Wiener Künstlervereinigungen gegebenen Anregungen Rechnung tragend, veranstaltet das Staatsamt für Inneres und Unterricht gemeinsam mit der Verwaltung des Hofärars eine Ausstellung aus den reichen Beständen der Gobelinsammlung in den Räumen des oberen Belvedereschlosses, die einen würdigen Rahmen abgeben für diese unvergleichlichen Meisterwerke der Textilkunst. Die Sammlung umfaßt gegen 900 große, meist niederländische und französische Bildteppiche des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts, sie muß als eine europäische Sehenswürdigkeit ersten Ranges bewertet werden. Es kommen bei 100 der wichtigsten Bildteppiche zur Ausstellung. Mit dieser Auswahl aus den schönsten und wertvollsten Serien wird der Allgemeinheit eine Übersicht über die Entwicklung der Bildwirkkunst des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts in ihren wichtigsten Zentren gegeben; die Gobelinkunst tritt wieder einmal in bedeutungsvollster Weise in den Kreis lebendiger Anschauung. Mit der Veranstaltung der Ausstellung ist ein Komitee betraut, dem Regierungsrat Dr. Hermann Trenkwald, erster Vizedirektor des Österreichischen Museums, vorsteht und dem außerdem noch der Kustos der kunstindustriellen Sammlung des Hofmuseums Regierungsrat Dr. H. J. Hermann, der Kustos der Gemäldegalerie Dr. Ludwig Baldass und die Vorsteherin des Ateliers für Restaurierung der Gobelins Fräulein Hermine Bach angehören. Die auf drei Monate geplante Ausstellung wird im Mai eröffnet werden, ein ausführlicher Katalog wird erscheinen. Ein Reinerträgnis fließt der Kriegsbeschädigtenfürsorge zu.

EINE STUDIE AUS DEM ALTEN WIEN.* Das vorliegende Bändchen schildert die Geschichte einer bisher wenig beachteten Barockvilla: Auf den seit Jahrhunderten dem Geschlechte der Grafen Schaumburg gehörigen Gründen hatte der spätere Erbe dieser Besitzungen Graf Gundacker Thomas Starhemberg zwischen 1705 und 1706 ein Landhaus erbaut, dessen Grundrißform noch heute fast unversehrt erhalten ist und dessen äußeres Aussehen gleichfalls ziemlich unverfälscht den ursprünglichen

* Marianne Zweig, „Der Schaumburger Grund auf der Wieden. Eine Studie aus dem alten Wien". Wien, Würthle & Sohn Nachfolger, 1920, 37 Seiten mit 27 Abbildungen.

Bauzustand vor Augen führt. Die prächtige Gartenanlage dagegen, von der wir aus mehreren Stichabbildungen Salomon Kleiners eine annähernde Vorstellung gewinnen, ist einer späteren Parzellierung zum Opfer gefallen. Denn zu Beginn und in der Mitte des XIX. Jahrhunderts wurde das ausgedehnte Areal, in dessen Grenzen einst die stolze und vornehme Anlage sich ausgebreitet hatte, in zahlreiche Gründe zerlegt. Das Landhaus selbst wurde Eigentum der fürstlichen Familie Schönburg-Hartenstein, die sich dieses Besitztumes noch heute rühmen kann. Die übrigen Bestandteile des umfangreichen Baukomplexes sind zum größten Teil verschwunden, seitdem sie in fremde Hände übergegangen waren. Im Jahre 1829 hatte der Chemiker Ladislaus Romer das Belvedere, das ehemals nach üblichem Barockgeschmack den Abschluß des Gartenprospektes gebildet hatte, zu einer Villa im Stile des Vormärz umgebaut. Andere Partien des Grundes erwarb der in der Gesellschaft der franziszeischen Ära vielgenannte Josef Rosenbaum, der hier einen Garten anlegen ließ, in dessen Rahmen ein gotischer Turm, eine dem heiligen Severin gewidmete Kapelle, ein Standbild Geweys, des Verfassers der Eipeldauerbriefe, eine Kettenbrücke, die über einen künstlich gestauten kleinen Teich führte, usw. gezeigt wurden: die üblichen romantischen Requisiten eines englischen Gartens, der im kleinen und in einem etwas verspäteten Zeitpunkte das Vorbild des Laxenburger Schlosses nachzuahmen sich bestrebte.

Dies bildet den Inhalt der kleinen, geschmackvollen Schrift, die von der Verfasserin mit zierlichen, säuberlich aufkaschierten Bildchen und Plänchen ausgestattet wurde.

Die Frage nach dem Namen des Architekten, dem wir den Entwurf und die Errichtung dieses Landhauses verdanken, das Problem, ob und wie weit Fischer von Erlach sich an diesem Werke beteiligt hat, ist von der Autorin nicht gelöst worden. Doch besteht die Hoffnung, daß die in Kürze zu erwartenden Forschungen Dagobert Freys uns darüber Aufklärung geben werden. Marianne Zweig aber, der wir bereits einen anregenden Aufsatz über die Althanschen Gartenpaläste in Wien verdanken, hat mit der Veröffentlichung ihres Buches und mit der Wiedergabe mehrerer brauchbarer Abbildungen unser Interesse an diesem Bau und an der Ermittlung seines Schöpfers wesentlich gesteigert.

Oswald Kutschera-Woborsky

KOSTÜMKUNDE FÜR SAMMLER.* In seiner Vorrede betont der Verfasser, daß er keine Entwicklungsgeschichte der Tracht schreiben wollte, sondern dem Sammler und Liebhaber von „Originalkleidungsstücken" Anregung und Aufschluß geben möchte. Aber sucht man in dem Inhaltsverzeichnis Rat über die Disposition des Buches, so muß allein der Umfang des ersten Kapitels mit der Überschrift „Frühzeit bis XVII. Jahrhundert", das nicht mehr als zwölf Seiten umfaßt, Bedenken erregen, um so mehr, da die Ausführungen mit der prähistorischen Zeit einsetzen. Mehr Interesse bringt der Verfasser der Gestaltung der Mode im Laufe der letzten Jahrhunderte und dem Zustand der Trachten der Gegenwart entgegen.

Fraglos fehlt die notwendige Sachkenntnis; die willkürlich, aus einem oberflächlich zusammengesuchten Material herbeigeholten Abbildungen sind nicht geeignet, den Stoff in lehrreicher oder auch nur in anregender Form dem Leser vorzuführen.

Um Mützels künstlerische Einstellungsfähigkeit zu charakterisieren, genügt der Abdruck des folgenden Zitates (Seite 67): . . . . „Von dem Regisseur der Revolutionsfeste, dem Maler Louis David, und seinen Schülern arrangiert begann auf öffentlichen Bällen und Konzerten eine klassische Walpurgisnacht, wo die neuen Alcibiadesse, Brutusse, Gracchen, Phrynes, Lydien, Aspasien e tutti quanti in dem ‚Statuen-Kostüm' sich auslebten. Es sind einige Kostümfetzen aus jener Maskerade übrig geblieben, aber sie sind trotz der kostbaren Stoffe schlimmster unkünstlerischster Theaterplunder und haben, wie auch Davids von Denon gestochene alberne Kostüme beweisen, von ihren klassischen Vorbildern nicht den flüchtigsten Abglanz."

* Hans Mützel, „Kostümkunde für Sammler" (Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Band 15), Berlin (Richard Carl Schmidt & Co.), 1919, 206 Seiten mit 140 Abbildungen.

Die Klischees sind im allgemeinen gut gelungen; nur die vom Verfasser selbst entworfenen Modepuppen und Vorlagen weisen ein so tiefes Niveau naivester Zeichnungsweise auf, daß jeder in einer besseren Stoffabrik angestellte Musterzeichner hier mit Erfolg hätte einspringen können.

Oswald Kutschera-Woborsky

MITTEILUNGEN AUS DEM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

GESCHENKE FREMDLÄNDISCHER MISSIONEN AN DAS ÖSTERREICHISCHE MUSEUM. Die Bibliothek des Österreichischen Museums hat vor kurzem durch Vertreter fremdländischer Missionen eine Reihe wertvoller Geschenke erhalten, welche in der Gegenwart, in der für unsere öffentlichen Bibliotheken die Beschaffung fremdsprachiger wissenschaftlicher Werke und Zeitschriften überaus schwierig, zum Teil auch ganz unmöglich ist, nicht nur außerordentlich dankbar zu begrüßen, sondern auch als ein erfreuliches Zeichen der Wiederaufnahme der durch den Krieg so lange unterbrochen gewesenen freundschaftlichen Beziehungen des ehemals feindlichen Auslandes zu wissenschaftlichen und Kunstinstituten Österreichs ungemein hoch anzuschlagen ist. Durch Vermittlung des Mitgliedes der britischen Gesandtschaft in Wien Mr. Ducane erhielt das Österreichische Museum die während des Krieges erschienenen Publikationen des Britischen Museums, unter diesen die großen Tafelwerke über die assyrischen Bronzen und Skulpturen, die griechischen und römischen Denkmäler in Marmor und Bronze, über illuminierte englische und angelsächsische Manuskripte des XII. und XIII. Jahrhunderts und die bisher erschienenen vier Bände des mit zahlreichen Faksimiles ausgestatteten Kataloges der Druckwerke des XV. Jahrhunderts im Besitze des Britischen Museums. Weiters wurden die seit 1914 veröffentlichten Publikationen des Victoria and Albert-Museums als Geschenk überlassen. Die letztere Widmung besteht aus einer Reihe illustrierter, mit ausführlichen historischen Einleitungen versehener Kataloge einzelner Gruppen der ständigen Sammlungen des genannten Museums (Glasarbeiten, Bucheinbände, Stickereien, Tapisserien und Spitzen), aus kurzgefaßten Monographien über einige im Museum aufgestellte Interieurs aus dem XVI. bis XVIII. Jahrhundert, ferner aus reich illustrierten Katalogen verschiedener Leihgabenausstellungen (koreanische Töpfereien, englisches Porzellan, Email- und Goldschmiedearbeiten, Porträtminiaturen). Daran schließen sich ausführliche, ebenfalls mit vielen Abbildungen ausgestattete Berichte über die wichtigsten Erwerbungen des Museums in den Jahren 1914 bis 1916 und Publikationen über Schenkungen einzelner großer Sammlungen an das Victoria and Albert-Museum, wie der über 18.000 Bände umfassenden Forsterschen Kollektion von Druckwerken und Manuskripten, der Schreiberschen Sammlung von englischen Porzellanarbeiten und einer Serie von Delfter Schüsseln mit Darstellungen der Tabakindustrie.

Ähnliche freundliche Widmungen sicherten auch die Mitglieder der französischen Kunstmission Mr. Gaston Migeon und Mr. R. Koechlin zu, welche dem Österreichischen Museum vorläufig eine Anzahl der in den letzten fünf Jahren erschienenen illustrierten Kataloge der Sammlungen im Louvre übergaben.

„ÖSTERREICHISCHE KUNSTSCHAU 1920." Aus Anlaß der bevorstehenden, voraussichtlich viele Fremde nach Wien ziehenden Musikfestwochen, in welcher Zeit im Belvedere auch die hervorragendsten Gobelins und im Säulenhofe des Österreichischen Museums die bedeutendsten orientalischen Teppiche aus hofärarischem Besitze, darunter der berühmte Jagdteppich, dem Publikum gezeigt werden, sollen unter dem Titel „Österreichische Kunstschau 1920" die Arbeiten einer großen Gruppe moderner österreichischer Bildhauer, Maler, Graphiker und Raumkünstler in einer in der Ausstellungshalle und dem Ausstellungsgarten des Österreichischen Museums stattfindenden

Ausstellung vor die Öffentlichkeit gebracht werden. Eine ausgewählte Kollektion des Allerbesten des neueren und neuesten heimischen Kunsthandwerks in Glas, Keramik, Leder, Metall, Textilien, Graphik, Möbeln, unter den Namen der entwerfenden Künstler und der ausführenden Firmen und Werkstätten ausgestellt, soll die Welt neuerlich auf die hohe Leistungsfähigkeit des österreichischen Kunsthandwerks hinweisen, dessen Arbeiten für die heimische Volkswirtschaft von höchster Bedeutung sind. Besonderes Gewicht soll hiebei auch auf die Mode und auf Modevorführungen gelegt werden und die Beziehung zum äußeren Anlasse dieser Ausstellung durch eine eigene moderne und historische Abteilung für Theaterkunst betont werden. Zur Durchführung dieser anfangs Juni zu eröffnenden Ausstellung hat sich im Einvernehmen mit der Direktion des Österreichischen Museums ein Künstlerkomitee unter dem Vorsitze von Josef Hoffmann gebildet. Die Staatsämter für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten und für Inneres und Unterricht sowie die Kommune Wien haben die Unterstützung dieses großen Ausstellungsunternehmens zugesichert.

PERSONALNACHRICHTEN. Der Staatssekretär für Handel und Gewerbe, Industrie und Bauten hat die Kanzlisten am Österreichischen Museum Adolf Penzl und Josef Bacin zu Kanzleioffizialen in der X. Rangklasse ernannt.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Österreichischen Museums werden vom 9. April l. J. an, außer an allen Vormittagen (Montag ausgenommen) am Freitag und Samstag auch nachmittags von 4 bis 6 Uhr (später von 4 bis 7 Uhr) bei freiem Eintritte geöffnet sein. Die Bibliothek und deren Lesesäle sind, wie während des ganzen Winters, auch weiterhin zu den gleichen Stunden frei zugänglich.

Die Sammlungen, Ausstellungen, Führungen und Vorlesungen des Museums wurden in den Monaten Jänner, Februar und März von 38.703, die Bibliothek von 4.686 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

CLEMEN, P. Der österreichische Kunstausverkauf. (Kunstwart, 2. Dezemberheft.)

DESHAIRS, L. Les Décorateurs Morts pendant la Guerre. (Art et Décoration, 1919, Nov.)

FELICE, R. de. Henri Hamm. (Art et Décoration, 1919, Nov.)

GEORGI, W. Kunst- und Kulturströmungen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

HABERLANDT, A. Gedanken über Volkskunst. (Die bildenden Künste, II, 10.)

PAULI, G. Die beiden Prinzipien des künstlerischen Gestaltens. (Genius, II.)

PIT, A. Das Logische in der Entwicklung der Verzierungskunst. (Repert. für Kunstwiss., N. F. VII, 1—3.)

SCHEFFLER, K. Der Geist der Gotik. Mit 103 Abb. (auf Taf.). 2. Aufl. 8°. 117 S. Leipzig, Insel-Verlag. M. 12.50.

TIETZE, H. Volkskunst und Kunst. (Die bildenden Künste, II, 10.)

TIETZE-CONRAT, E. Der Film im kunstwissenschaftlichen Unterricht. (Kunst-Chron., 26. Dez.)

WICKENHAGEN'S Geschichte der Kunst. 15. Aufl., bearb. von H. Uhde-Bernays. Mit 21 Kunstbeil. u. 367 Abb. im Text. 8°. VIII, 384 S. Eßlingen, P. Neff. M. 14.50.

WORRINGER, W. Kritische Gedanken zur Neuen Kunst. (Genius, II.)

ZAHN, L. Das moderne Kunstgewerbe in Deutschland und Frankreich. (Der Kunstwanderer, 1. Jännerheft.)

ZERDIK, Hans. Der Wiederaufbau Österreichs. Vortrag, gehalten im Niederösterr. Gewerbeverein am 7. Nov. 1919. (Wochenschrift des Niederösterr. Gewerbevereins, 1919, 48 ff.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

Aus der Werkstatt eines Raumkünstlers (Arbeiten des Architekten Wilhelm Bolz, Stuttgart). (Wohnungskunst, 1919, II.)

BAUR, A. Der Umbau eines Wohn- und Geschäftshauses in Zürich. (Dekorative Kunst, Dez.)

Ein Brief des Porzellanplastikers Melchior. (Der Kunstwanderer, 1920, 2. Jännerheft.)

DELL' ANTONIO, C. Holzschnitzkunst. (Die Plastik, 1919, 12.)

— Schwierigkeiten in der Holzplastik. (Die Plastik, 1919, 12.)

DOMBART, Th. Vom Bild des Todes. (Die Plastik, 1919, 11.)

FALKE, O. v. Heimatlose Porzellanfiguren. (Kunst und Künstler, Jän.)

FECHHEIMER, H. Eine ägyptische Statuette im Berliner Museum. (Kunst und Künstler, Jän.)

FELDEGG, F. Wiener Denkmale und ihre Plätze. (Österr. Bauzeitung, Febr.)

GIESECKE, A. Dürer als Kriegsbaumeister. (Archiv für Buchgewerbe, 1919, 11—12.)

GOERKE, Th. Drei Stadtbilder. (Der Städtebau, 1919, 5—6.)

GÖTZE, A. A. Gärten von F. Gildemeister, Bremen. (Dekorative Kunst, Jän.)

GREMPE, M. Ausbildungsfragen in der Holzschnitzkunst. (Mitteil. für Kunst und Kunstgewerbe, 1920, 1.)

HARTLAUB, G. F. Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters. II. (Zeitschr. für bild. Kunst, 1919 20, 3—4.)

Haus Philipp und Haus Gerstel in Dahlen. (Dekorative Kunst, Jän.)

HEILIG und SANDER. Friedhofsanlage und das Grabzeichen. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

HEILMEYER, A. Die Holzbildhauerei eine zeitgemäße Kunst. (Die Plastik, 1919, 12.)

JAUMANN, A. Arbeiten von Bruno Schneiderich. (Innen-Dekoration. Jän —Febr.)

KURTH, W. Wilhelm Lehmbruck. (Die Kunst für Alle, XXXV, 7—8.)

MICHEL, A. Le Monument international de la Réformation. (Art et Décoration, 1919, Nov.)

PFISTER, K. Edwin Scharff. (Der Cicerone, XI, 24.)

PINDER. W. Marienklage. (Genius, II.)

SALAMAN, M. C. The Sculpture of Ernest Cole. (The Studio, Jän.)

SAUERLANDT, M. Tonfigürchen. (Genius, II.)

SENAM, F. Vom Bauen im Bergischen Land. (Wohnungskunst, 1919, 12.)

WAGENFÜHR, H. Die Neuorientierung der Architektenschaft. (Berliner Architekturwelt, XXI, 7—8.)

Wettbewerb um eine Siedlungsanlage in Rastenburg. (Der Städtebau, 1919, 5—6.)

WIENER, A. Die künstlerische Gestaltung der Ersatzbaustoffe. (Dekorative Kunst, Jän.)

WOLF, G. J. Fritz Behn. (Die Kunst für Alle, XXXV, 3 4.)

ZIMMERMANN-DEISSLER, E. Die Braunfelser Madonna. (Zeitschr. für christl. Kunst, XXXII, 6—7.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BÉNÉDITE, L. Julien Lemordant. (Art et Décoration, 1919, Nov.)

DAMMANN, W. H. Philipp Otto Runge. (Die Kunst für Alle, Dez.)

DOERING. Neue Malereien von Matthäus Schiestl. (Die christliche Kunst, XVI, 2—3.)

FÄH, A. Franz Vettiger (1846—1917). (Die christliche Kunst, XVI, 2—3.)

FORRER, R. Ein Kalender für König Matthias Corvinus mit Darstellungen gotischer Büchsenschützen. (Zeitschrift für histor. Waffenkunde, VIII, 8.)

HABERDITZL, F. M. Handzeichnungen von Karl Schindler. (Die bildenden Künste, II, 10.)

HABICHT, V. C. Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens, I. Mit 60 Lichtdrucktaf. 8°. XI, 314 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 211. Heft.) Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 60.—.

KUTSCHERA-WOBORSKY, O. Unveröffentlichte Theaterprospekte. (Der Architekt, XXII, 10.)

OSBORN, M. Zum Thema Orlik (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

REUTER, F. Zur Maltechnik der Glasmaler des ausgehenden Mittelalters. (Zeitschr. für christl. Kunst, XXXII, 6—7.)

RÖSSLER, A. Zu den Wandbildern von Karl Walser-Berlin. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

SCHLECHT, Jos. Joseph Kiener†. (Die christliche Kunst, XVI, 2—3.)

TAYLOR, E. A. J. Hamilton Mackenzie, Painter and Etcher. (The Studio, Jän.)

TIETZE, H. Helene Funke: Musik. (Die bildenden Künste, II, 10.)

VOSS, H. Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Mit 247 Abbild. 2 Bde. 8°. XVIII, 620 S. Berlin, G. Grote. M. 48.—.

WEISBACH, W. Trionfi. Mit 60 Abbild. 8°. VII, 162 S. Berlin. G. Grote. M. 22.—.

WITTE, F. Friedrich Stummel†. (Zeitschr. für christl Kunst, XXXII, 6—7.)

W. K. W. Some Works of Mr. E. O. Hoppé. (The Studio, Dez.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

The Art of the Theatre: The Designs of W. Bridges Adams. (The Studio, Jän.)

BAUM, E. M. „Spitzen, Stickereien und Frauen". (Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Jän.)

BEIELSTEIN, A. Stickereien auf gemusterten Grundstoffen. (Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Dez.)

DONNER, M. Filet-Arbeiten von Else Bacharach. (Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Dez.)

FECHTER, P. Expressionismus und Theaterdekoration. (Der Kunstwanderer, 1. Jännerheft.)

FRANK, R. Junge Bühnenkunst. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

H. W. Der Kreuzstich in seiner Anwendung. (Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Sept.)

KERSTEN, P. Etwas über Bucheinbände. (Der Kunstwanderer, 1920, 2. Jännerheft.)

LEVIN, E. Bestickte Kinderkleider. (Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Sept.)

RHEAD, G. W. Lt. Col. L. C. R. Messils Collection of Fans. (The Connoisseur, Sept.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

DÜRER, Albrecht. Das Marienleben. Ausgabe der Reichsdruckerei. 20 Bl. Berlin, Amsler & Ruthardt. 4°. M. 45.—.

— Die große Passion. Berlin, Amsler & Ruthardt. 24 S. Fol. M. 60.—.

— Die Offenbarung St. Johannis. Berlin, Amsler & Ruthardt. Fol. 31 S. M. 75.—.

GIBSON, F. The Lithographs of Henri Fantin Latour. (The Studio, Jän.)

GLASER, C. Slevogts „Zauberflöte". (Zeitschr. für bild. Kunst, 1919 20, 3—4.)

HOEBER, F. Das Problem des Bühnenbildes. (Der Architekt, II, 10.)

JAKSTEIN, W. Die Kunst der Spielkarten. (Der Kunstwanderer, 1920, 2. Jännerheft.)

MEISSINGER, K. A. Arminius Hasemanns Holzschnittwerk Himmel und Hölle auf der Landstraße. (Archiv für Buchgewerbe, 1919, 11—12.)

STAHL, E. K. Die Legende vom hl. Riesen Christophorus in der Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Text- und Tafelband. XII, 225 S. und 63 Taf. Fol. München, J. J. Leutner. M. 100.—.

STUHLFAUTH, G. Neue Beiträge zum Schrifttum des Hans Sachs und insbesondere zum Holzschnittwerk Hans Sachsischer Einzeldrucke. (Zeitschr. für Bücherfreunde, 1919/20, 9.)

TIETZE-CONRAT, E. Bewegung. Zu fünf Holzschnitten von Valerie Petter. (Die bildenden Künste, II. 10.)

WITTE, F. Johann Hartmann. (Zeitschr. für christl. Kunst, XXXII, 8.)

WÜRTENBERGER, E. Die Linie als Ausdrucksmittel. (Genius, II.)

VI. GLAS. KERAMIK

FALKE, O. v., s. Gr. II.

FISCHER, K. R. Die alte Kreibitzer Glashütte. (Mitteil. des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, LVIII, 1—2.)

ZIMMERMANN, E. Die „Marcolinizeit". (Der Kunstwanderer, 1. Jännerheft.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

Bed Setter Old and New. (The Cabinet Maker, 10. Jan.)

Bureau-Bookcases. (The Cabinet Maker, 17. Jan.)

DELL' ANTONIO, C., s. Gr. II.

GREMPE, M., s. Gr. II.

HEILMEYER, A., s. Gr. II.

LITCHFIELD, Fr. The Furniture at Syon House. (The Connoisseur, Dez.)

SIEGWART, K. Über Bilderrahmen. (Museumskunde, XV. 1—2.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

FORRER, R., s. Gr. III.

PHILLIPS, A. und F. LITCHFIELD. The Fermor Hesketh Collection. (The Connoisseur, Sept.)

REDFERN, W. B. Watch Stands of the Eighteenth Century in the Collection of Sir Gerald Ryon. (The Connoisseur, Dez.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST.

FASTLINGER, K. Das Grabmal des Bischofs Mauricio im Dom zu Burgos — eine Schmelzarbeit aus Limoges. (Die christl. Kunst, XVI, 2—3.)

JONES, E. A. Some Old English Plate in America. (The Connoisseur, Dez.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE

DWORSCHAK, Fr. Neue Schaumünzen der Familie Bachofen von Echt. (Numismatische Zeitschrift, 1919, 4.)

FRANK, W. Neue Medaillen und Figuren von Ludwig Gies. (Deutsche Kunst und Dekoration, Jän.)

REGLING, K. Italienische Renaissancemedaillen. (Der Kunstwanderer, 1920, 2. Jännerheft.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

GURLITT, Corn. Sächsische Denkmalpflege. Erinnerungen und Erfahrungen. 8°. 72 S. mit Abb. Dresden, A. Huhle. M. 2.80.

KNAPP, F. Randbemerkungen zur Valentinerschen Museumsschrift. (Museumskunde, XV, 1—2.)

STEINMANN, E. Sammelleidenschaft der Bonaparte. (Der Cicerone, XI, 24.)

DANZIG.

SECKER, H. F. Neuerwerbungen der Städtischen Kunstsammlungen in Danzig 1918. (Der Cicerone, XI, 22.)

FRANKFURT a. M.

HOEBER, F. Zur Ausstellung des deutschen Kunsthandels auf der internationalen Einfuhrmesse zu Frankfurt a. M. (Der Cicerone, XI, 23.)

KARLSRUHE.

LEISCHING, Jul. Das Badische Kunstgewerbemuseum in Karlsruhe. (Museumskunde, XV, 1—2.)

LEIPZIG.

SCHRAMM, A. Deutsches Museum für Buch und Schrift zu Leipzig. Tätigkeitsbericht 1918/19. (Archiv für Buchgewerbe, 1919, 11—12.)

— SCHULZE, Fr. Zu Albrecht Kurzwellys Gedächtnis: Ein Rundgang durch sein stadtgeschichtliches Museum in Leipzig. (Zeitschr. für bild. Kunst, 1919 20, 3—4.)

MÜNCHEN.

Die Jahresausstellung im Glaspalast 1919. (Kunst und Handwerk, 1920, 1.)

NÜRNBERG.

BEZOLD, G. v. Die Tätigkeit der Beamten des Germanischen Museums. (Kunst-Chronik, 1920, 15.)

— STENGEL, W. Vorarbeiten zur Reorganisation des Germanischen Museums. (Museumskunde, XV, 1—2.)

Alle für „Kunst und Kunsthandwerk" bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift, Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.



Alle für „Kunst und Kunsthandwerk“ bestimmten Sendungen sind an die Redaktion dieser Monatsschrift Wien, I., Stubenring 5, zu richten. — Für die Redaktion verantwortlich: Franz Ritter.

Aus der Staatsdruckerei.



